中国现代文学主要悖论性问题研究

Research on the Main Paradoxes of Contemporary Chinese Literature



◎责任编辑　肖立生　◎封面设计　视卓图文　定价：28.00元

湖南省第 15 届优秀社会科学学术著作出版资助项目

中国现代文学主要悖论性问题研究

苏美妮 著

湖南大学出版社

内 容 简 介

本书以现代作家的身份困惑为研究切入点，通过对现代作家身份困惑的表征的概括与描述，揭示现代作家群体内在的人格矛盾，并探讨作家的身份困惑与现代文学的“传统与现代”、“精英化与大众化”、“工具性与主体性”等悖论现象之间的关联。本书的研究重点是作家的身份困惑与现代文学上述悖论之间的联系以及对现代文学创作产生的影响。

图书在版编目（CIP）数据

中国现代文学主要悖论性问题研究/苏美妮著．—长沙：湖南大学出版社，2015.4

ISBN 978-7-5667-0767-3

Ⅰ.①中… Ⅱ.①苏… Ⅲ.①中国文学—现代文学—文学研究 Ⅳ.①I206.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 299164 号

中国现代文学主要悖论性问题研究

ZHONGGUO XIANDAI WENXUE ZHUYAO BEILUNXING WENTI YANJIU

作　　者：苏美妮　著
责任编辑：肖立生　**责任校对**：全　健　**责任印制**：陈　燕
印　　装：国防科技大学印刷厂
开　　本：710×1000　16 开　**印张**：12.25　**字数**：220 千
版　　次：2015 年 4 月第 1 版　**印次**：2015 年 4 月第 1 次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5667-0767-3/I·84
定　　价：28.00 元

出 版 人：雷　鸣
出版发行：湖南大学出版社
社　　址：湖南·长沙·岳麓山　　**邮　　编**：410082
电　　话：0731-88822559(发行部),88821594(编辑室),88821006(出版部)
传　　真：0731-88649312(发行部),88822264(总编室)
网　　址：http://www.hnupress.com　**电子邮箱**：pressxls@hnu.cn

“西化”与“化西”：对新文学现代性的重新思考（代序）

“五四”以来的中国新文学，迄今已有了近百年的发展历史；而学界对其“西化”性质的思想认识，几乎也成了不可撼动的历史定论。人们早已习惯用西方哲学与文学的价值观，去解读发生于中国新文学自身的各种现象，仿佛新文学就是西方现代文学的影子，毫无民族传统文化的自我意识可言。长期以来，这种缺乏语言文化学和人类文化学常识的荒谬论断，一直都是新文学研究领域中的主流性观点；甚至还有学者以文化“断裂说”，宣告了新文学对传统的彻底诀别：这无疑是中国现代学术界的一大悲哀。新文学是中国的新文学，绝不是西方文学的异域表现；故中国的新文学也必走“中国”之路，它绝不可能背离民族传统文化而去实现什么“西化”。我个人认为，中国新文学所走过的百年历程，并非是一种人们想象中的“西化”历程，而是一种极为特殊的“化西”历程。新文学作家以中华民族的聪明智慧，充分运用中华文化的包容性与溶解力，不仅抵御和化解了西方文化的全面入侵，同时更是借助西方概念推动了民族文化的自我更新。因此，从“化西”而非“西化”的角度重新去认知新文学的现代性，这是我们学界应该具有的科学理性精神。

我之所以强调新文学的现代性追求，是一种“化西”而不是“西化”过程，完全是由语言文化的内在规律性所决定的。什么是语言？中西方学者的见解趋于一致：“语言与思想是不可分割的”（恩斯特·卡希尔：《人论》），“语言规定了思维方式”（张岱年、成中英等：《中国思维倾向》）。语言与思维的辩证关系，实际上早已明确地阐释了一个简单道理——不同民族之间的文化交流，必须经过语言思维的转换程序。在这个转换程序当中，一切外来文化因素必须要符合受体文化的思维习惯，才能进入到受体文化并产生影响和发生作用，否则就会被受体文化所强烈排斥（基督教的中国化过程就很能够说明问题）。“五四”以来以白话文为基础建立起来的现代汉语语法体系，

虽然借鉴了现代西方语法体系语序排列的结构形式，但并没有废除汉语表情达意的文字符号，汉语符号未变中国人的思维方式当然也就不会发生“质”变。这一道理恐怕翻译界要比我们的认识更为深刻，无论是“直译”还是“意译”，都很难准确地去把握译体对象的文化内涵。比如艾略特的长诗《荒原》，赵萝蕤与查良铮的两个经典译本就差别很大。中国人对西方文学作品的翻译都是如此地缺乏统一性认识，就更不要说中国人对西方文化本质认识的差异性了。我可以举一个简单的例子，仅英文“humanism”一词，就先后被中国学者派生出了“人道主义”“人文主义”和“人本主义”三个意义，其他西方文化概念翻译的混乱现象也可见一斑了。

新文学所推崇的创作原则，无疑是西方的现实主义，但我们对这个“现实主义”的阐释与理解，明显就是一种“化西”现象。在20世纪初叶，西方的现代主义文学思潮已经开始发难，而中国新文学作家为什么却对此视而不见，偏偏要去提倡已经过时了的“现实主义”呢？过去学界一直都从启蒙现代性的切入角度，去解释“现实主义”对于中国新文学的特殊意义，这种说法虽然具有一定的合理性，可是远未接触到问题的实质。其实，只要我们对“现实主义”作一字面分析，就会思维开朗恍然大悟了：“现”是指时间的当下性，“实”是指内容的务实性；强调文学的实效性与务实性，是中国古典文学的审美传统。新文学一直都以现实主义为己任，从“为人生”到“为工农大众”，从启蒙工具论到革命工具论，每一不同历史阶段都强调它的时效性与功用性。强调时效性与务实性的创作原则，自然会使新文学的现实主义与传统文化更为贴近，而与西方的现实主义文学却存在着巨大的质差——西方现实主义的“真实性”，是一种作家认知世界的主观真实性。而新文学的现实主义，则是要求作家去忠实地复制客观世界；西方的现实主义，只是一种作家个人的审美态度。而新文学的现实主义，则是一种作家群体的使命意识。如此一来，新文学借助于西方的现实主义，赋予中国“经世致用”文学观以现代性的全新意义，故使现实主义在中国的传播过程中，也就呈现出了一种典型的“化西”倾向。

新文学的创作实践，其“化西”特征更为明显。从五四时期开始，新文学就把个性解放作为自己的现代性追求，提升到了一个史无前例的思想高度，去展开表现和大胆书写。不过新文学从其发难伊始，就对它所选定的模仿对象，产生了极大的“误读”性偏离。比如，胡适最早将“易卜生主义”引进中国，用“娜拉”式的出走反抗，去唤醒中国青年的反封建意识。他倡导思想变革的良好愿望是毋庸置疑的；然而恰恰又是胡适本人，写了一部话

剧《终身大事》，将娜拉要做一个社会“独立人”的西方现代意识，演绎成了中国新女性要做一个“幸福女人”的传统文化意识（鲁迅小说《伤逝》中的子君即是如此）——“离家出走”的创作母体，固然具有其反封建与反传统的时代价值，但“出走”现象古已有之，无非就是对中国古典文学“私奔”现象的重新释义。用传统的“私奔”现象去负载个性解放的现代意义，只能说明新文学是在借助“娜拉”这一西方载体，去激活中国文学本身就具有的以争取婚恋自由权利为目的的个性解放意识，新女性的出走与“娜拉”的出走也只能是“形似”而“神异”。

纵观中国新文学追求其现代性的百年历程，几乎每一个“西化”概念的背后，都有一个汉语文化词汇与之相对应，比如“人道主义”与“仁者爱人”、“无政府主义”与“无为而治”、“为人生”与“经世致用”、“现实主义”与“求真务实”等等，这既充分显示着中国文化的巨大弹性，又充分地反映着中国文化的适应能力。“西化”在古老而悠久的中华文明面前，最终呈现出一种“化西”的结果，无论学界是否愿意去承认，它都是一个不可更改的历史事实。当然了，“化西”也客观上存在着一种文化倒流的潜在风险。比如有些新文学作家打着西方人文主义的旗号，去热衷表现道家无为而治的自然观和人性美，这种以道家避世哲学去取代儒家入世哲学的所谓现代性，多少都会有点文化自闭的消极情绪。这种倾向同样也值得引起我们的注意。

近十几年来，我个人的研究兴趣，一直都在汉语思维与新文学的关系方面；而研究汉语思维的文学实践问题，自然又离不开对新文学作家的文化背景，去展开一番全面而深入的历史考察。回到晚清与民初的时代语境，再度去分析中国社会变化的思想律动，我有了一个与众不同的惊人发现：由乡绅进城而导致的“儒学进城”，才是中国现代历史变迁的精神动力。儒学进城是指在近代中国，由于大量乡绅和学子进城，最终导致了以现代大都市为中心，中国传统文化的自我转型。众所周知，清末民初中国社会的思想重镇，是新兴的城市上海而不是古老的皇城北京；后来帝制被废，学人又联袂北上，这才形成了以北大为中心的启蒙阵营。需要加以说明的是，中国古老的京城虽然是正统儒学的聚集地，但正统的儒学受制于帝王意志而缺乏活力，相反乡间的儒学则具有更大的自由度，故“乡绅”大量地向上海等大都市移民，无疑为中国近现代精神文明奠定了一种新儒学的思想基础。像康有为与梁启超等晚清知识分子，毫无疑问都是些开明的“乡绅”。康、梁等人在科考中举之后，都没有成为官场中人，而是兴教办学造福乡梓，向青年学子传授儒家思想。比如，康有为开办“长兴学舍”，纳梁启超等人为徒；吴稚晖

也做过塾师，为蒙童讲授四书五经要义等。我个人认为康有为等开明“乡绅”，最终将他们思想传播的阵地由乡间转向了现代大都市，甚至还转移到了国外去讲授“国学”（章太炎在东京办学讲经便是如此），这都是对儒学进城乃至现代转型的很好注解。“乡绅”进城所导致的“儒学”进城，开创了晚清“新学”的思维模式，用梁启超的话来说，就是“那时候我们的思想真‘浪漫’得可惊——当时认为，中国自汉以后的学问全要不得，外来的学问都好，却是不懂外国话，不能读外国书，只好拿几部教会的译书当宝贝，再加上我们主观的理想——似宗教非宗教、似哲学非哲学、似科学非科学、似文学非文学的奇怪而幼稚的理想，我们的‘新学’就是这三种元素混合构成”。（《亡友夏穗卿先生》）

如果说康有为与梁启超等“乡绅”进城，并以今文经学为基础去酿造“新学”，最终构成了新文学发育成长的直接土壤，那么胡适与鲁迅等新文学的关键人物，他们离乡“进城”的目的与过程，则明显要比他们的前辈要复杂得多。胡适、陈独秀、鲁迅、郭沫若等五四文学革命主将，青少年时代也都是在乡间私塾接受教育，他们在经史子集等方面的国学训练，其实也并不比康、梁那一辈人差多少。比如郭沫若在《我的童年》一文里，就曾讲述过他接触国学的那段经历。他说“蒙学”阶段背《唐诗三百首》《千家诗》，以及《易经》《书经》《周礼》《仪礼》等国学经典，由于他的记忆力极好，往往他哥哥还在那里反复朗读，“我倒可以成诵了”。后来他又跟随先生研读《古文尚书》《春秋》《史记》与《礼记》。这些扎扎实实的国学训练，无疑为他后来研究中国古代历史与文学，提供了强有力的知识储备。胡适也说他在“蒙学”期间，“读过《诗经》、《书经》、《礼记》”（《四十自述》）。可见，五四时期他在历史与文学方面所做的那些考据，也是得益于他早年接受过的国学训练。我们当然并不排除胡适等人留学东西洋所接受过的西式教育，对他们后来思想发展的重要意义，但严格的国学训练使其对传统文化的自觉负载，更能够体现他们启蒙思想的真正意图。余英时就曾说过：“虽然他们之中，许多人都出国留学（美国或者日本），直接间接地受到西方思想的冲击，但他们即使在国外的时期也不曾完全与旧学断缘。最显著的，如胡适在美国写‘先秦名学史’的博士论文，鲁迅与钱玄同则同时在东京向章太炎问学。”（《现代危机与思想人物》）因此，我们必须正视这样一个客观事实：新文学作家青少年时代所接受的文化教育，对其一生的思想发展都具有决定性意义。比如沈从文说他在“私塾”授业的一年时间里，就已形成了“一生性格与感情的基础”。“不曾完全与旧学断缘”，客观上揭示了新文学作家青少年

时代所接受的文化教育，对其一生的思想发展都举足轻重意义深远。鲁迅也说因为是"从旧垒中来"，所以"却正苦于背了这些古老的鬼魂"而倍感"彷徨"。"从旧垒中来"固然使新文学作家对传统文化的历史弊端、"情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命"，同时也使他们十分清楚地意识到，"积习当然也不能顿然荡除"，对传统文化的依恋与坚守，同样是他们发自内心的自觉行为。（《写在〈坟〉后面》）最能说明问题的一个典型事例，还当属闻一多的文化寻根。五四时期闻一多曾迫切渴望出国留洋，可是一旦到了美国学习西洋美术，他却发现自己真正的兴趣还是中国文学，故他曾一度想中断自己的学业，"巴不得立即回到中国来进行我的中国文学研究"。（《闻一多评传》）归国以后闻一多没有再去从事美术创作，而是集中精力去研究《诗经》与《楚辞》，最终以其独特的学术创建，成为一代国学宗师。五四新文学作家这种传统文化情结，与康、梁、章、蔡等人并无什么本质区别，无论他们如何热衷于西方文化，都不可能违背人类文化学的内在规律：每一个民族的文化都具有其"巨大的历史连续性"，任何人都"不可能轻易清除这种基本的人类特质"。（《文化模式》）正是由于文化个体与文化传统之间具有不可分割性，故新文学作家的所谓反传统，绝不可能是对传统的"彻底"否定，而只能是"去其糟粕取其精华"——批判只不过是一种手段，坚守才是它所追求的最终目的。

正是基于这样的思想认识，我不仅个人展开研究，同时也让我的博士研究生，进入了这一研究领域——苏美妮的博士论文，就是对我研究思路加以拓展，并通过对新文学作家文化根性的全面考察，去研究中国现代知识分子对于传统文化的自觉负载。美妮做学问非常勤奋，她还在读博士期间，就在《文学评论》上发表了《论中国现代作家的身份确认》一文，并在学界产生了很大的影响。这篇论文可以说是她博士论文的一个总纲，在接下来的四年时间里，她大量查阅历史资料和阅读作品文本，终于完成了这篇分量厚重的博士论文。我记得校外专家对这篇博士论文的评价很高，这倒并不是因为它的选题很新颖，而是因为它涉及到了一个新文学现代性的性质问题，我感到既兴奋又自豪。如今，这篇博士论文经过修改和补充，马上就要出版成书，我能表达的除了祝贺，就是一种期待：期待这部学术著作能够对未来的新文学研究，提供一种非常有价值的理论参考。

宋剑华

2014年于腾冲玉泉居宾馆

目　次

绪　论

一、研究论题的确立

乔治·拉雷恩在《意识形态与文化身份》中说："在文化碰撞的过程中，权力常发挥作用，其中一个文化有着更强大的经济和军事基础时尤其如此，无论侵略、殖民还是其他派生的交往形式，只要不同文化的碰撞中存在着冲突和不对称，文化身份的问题就会出现。"[①] 中国现代作家群体身陷东方与西方、传统与现代、精英与平民、官方与民间等多重文化的冲突之中，文化身份的问题也成了他们创作中不可回避的问题。20世纪的中国现代文学总体上呈现出在"现代与传统"、"精英化与大众化"、"功用性与审美性"、"思想性与艺术性"、"革命化与现代化"、"感性与理性"等多重悖论中发展的特点，作家的文化身份与现代文学的多重悖论之间是否有关联？如果有，这种联系体现在哪些方面？本文力图在众多繁杂而丰富的文学现象、文学作品中梳理出一些具有代表性和普遍性的悖论现象，以现代作家自身的身份困惑为研究的切入点，来论证身份困惑与文学悖论之间的关联，并深入分析这些悖论产生的文化、历史、意识形态等方面的原因，探究作家的身份困惑对现代文学创作的影响。

二、研究对象的界定

《词源》[②] 对身份的解释有两种：一是人在社会上的地位、资历等统称为身份；《宋书·王僧达传》中说："固宜退省身分，识恩之厚，不知报答，

---

① （英）乔治·拉雷恩．意识形态与文化身份：现代性和第三世界的在场．戴从容，译．上海：上海教育出版社，2005：194．

② 词源．北京：商务印书馆，1983：3011．

当在何期。”二是指人的模样、体态。《现代汉语词典》（商务印书馆1990年版）第1017页对身份的解释：（1）“（人）在社会上或法律的地位”；（2）受人尊重的地位。显然“身份”的词源性意义与“地位”类同，指（人）在整个社会结构（如制度结构、经济结构、文化结构）中的位置，从不同的结构角度出发，可将一个人的身份进行多重划分，如文化身份、职业身份、家庭身份等。其中文化身份又包括“民族身份、阶级身份、性别身份”等。在中国封建社会，“士、农、工、商”体现的就是“文化身份”的区别，不仅意指社会阶层、职业不同，更包含文化品格的差异。任何个体往往都具有身份的多重性，如一个人在家务农为“农民”，进城务工转而为“工人”，一个人做官时为官僚，写诗时是诗人。本文论及的“身份”主要指文化身份，有时也兼及其他社会身份。从“五四”开始，现代作家的社会身份随着社会革命的激荡沉浮而变化，他们时而标榜为启蒙者，时而标榜为革命者，时而隶属于工人阶级，时而隶属于“小资产阶级”，作家的职业在他们而言往往不具备独立的身份意义，“作家”职业身份与其他阶级或阶层身份共同构成现代作家的社会和文化身份。现代作家们对阶层身份或阶级身份的热情求证与自我皈依谱写了他们寻找社会归属的悲壮之歌。他们对自身身份的理解与确认体现在创作上，就是他们以何种姿态、何种身份立场进行创作。作为一个分析工具，身份可以这样理解，“它是被环境所激发的认识和被认识所促动而表达在一定环境中的互动行为”①。因此从作家“身份”的角度去分析文学现象，实际上包含着“作家对自身身份的认识”、“作家对叙述对象身份的认识”以及“基于证明某种身份而进行的文学行为”三种维度。

三、现代文学工具论理论范式与作家身份矛盾的关系

作家的身份矛盾与现代文学的“工具”命运息息相关。现代文学从产生伊始，就陷入了文学工具论的理论陷阱。首先是五四新文化运动的倡导者陈独秀和胡适将文学视为除旧布新的主要思想工具，开启了现代文学工具论的先河。如陈独秀在《文学革命论》中说，“今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学”，② 就将文学革新视为政治革命与社会革

① 钱超英．身份概念和身份意识．深圳大学学报（人文社会科学版），2000（4）：89—94.

② 陈独秀．文学革命论∥严家炎编．二十世纪中国小说理论资料（第二卷）．北京：北京大学出版社，1997：22.

命的前提。胡适在《文学改良刍议》中倡导文学的思想性、写实性和语言的通俗化。他说“思想不必皆赖文学而传，而文学以有思想而益贵”，“惟实写今日社会之情状，故能成真正文学”，“今日作文作诗，宜采用俗语俗字”，[①]而他强调文学的思想性、写实性和通俗化首要目的是通过文学的革新实现思想的革新，因此在五四新文学运动倡导者那里，文学革新是实现社会革命的中介和手段，而不是目的。

其次，文学研究会又从文学理论和创作实践上进一步强化了文学的工具意义。1921 年文学研究会成立，其宣言中说：“将文艺当作高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。我们相信文学是一种工作，而且又是于人生很切要的一种工作；治文学的人也当以这事为他终生的事业。”[②]虽然文研会在成立宣言中没有打出“为人生而艺术”的旗帜，但其成员如沈雁冰、孙伏园、茅盾、叶绍钧等无论在理论倡导还是创作实践上都强调文学与社会、人生的关系。如沈雁冰就曾经指出：“文学的目的是综合地表现人生，无论是写实的方法，或是用象征譬如的方法，其目的总是表现人生，扩大人类的喜悦和同情，有时代的特色作为背景。”[③] 茅盾也在《关于“文学研究会”》一文中说：“‘文学研究会’这团体虽然任何‘纲领’也没有，但文学研究会多数会员有一点‘为人生的艺术’的倾向，却是事实。”文学研究会的“为人生的艺术”理论宗旨促进了 20 世纪二三十年代写实主义文学的发展，特别是“问题小说”和“乡土写实小说”的兴盛，但其对现代文学的最深远的影响不仅仅在于此，其“为……而文学”的文学功用论理论范式也规范了百年现代文学的发展道路，使“文学干预现实”成为百年文学的主潮，文学的视野也多局限于现实时空，“为现实服务”成了现代文学和作家们的宿命。

五四以后政治革命兴起，文学就逐渐成为“政治革命”工具。1923 年，无产阶级革命家邓中夏撰文指出：“警醒人们使他们有革命的自觉，和鼓吹人们使他们有革命的勇气，却不能不首先要激动他们的感情。激动感情的方法，或仗演说，或仗论文，然而文学却是最有效的工具。”[④] 1928 年初，郭沫若的《革命与文学》、成仿吾的《从文学革命到革命文学》、冯乃超的《艺

① 中国现代文学参考资料//文学运动史料选（第 1 册）. 上海：上海教育出版社，1979：12.

② 文学运动史料选（第 1 册）：176.

③ 沈雁冰. 文学与人及中国古来对于文学者身份的误认. 北京：小说月报（第 12 卷），第 1 号（1921-01-10）.

④ 邓中夏. 贡献于新诗人之前. 北京：中国青年（第 10 期），1923-12.

术与社会生活》、李初梨的《怎样地建设革命文学》等文章，要求文学适应革命形势的需要，面向工农大众，表现革命时代精神，要求作家获得无产阶级意识；对五四以后的鲁迅等作家，却作为资产阶级小资产阶级意识的代表进行偏激的批判，由此引起关于“革命文学”的论争。在1928年的“革命文学”的论争中，左翼文学理论基本确立了文学是革命工具、文学具有阶级性、知识阶级不属于也不能做革命的主要力量①等基本观念。

中国左翼作家联盟的成立，无论是对于现代文学，还是对于现代作家而言，都具有极其重要的转折意义。尽管只存在了六年，左联在组织制度、文学功能、创作方向、作家改造、理论批评实践等方面，都奠定了解放区和新中国成立后的文艺管理基本模式。首先在组织形态上，左联是一个政党式的群众团体，主要任务是有效地组织作家投身于政治和文艺斗争活动。在左联的联盟执行委员会决议中，左联是领导机关和斗争机关，“中国左翼作家联盟在目前不独是中国无产阶级革命文学的基本队伍，且又负起了中国无产阶级革命文学总的领导任务”②。在左联的组织及纪律中也明确规定：“中国左翼作家联盟，无疑地是中国无产阶级革命文学运动的干部，是有一定而且一致的政治观点的行动斗争的团体，而不是作家的自由组合。”③ 据夏衍的回忆，左联成立后，多次组织盟员参加实际的政治斗争。“一个月内就布置了几乎每周不断的飞行集会、贴标语、散传单……不管具体情况，规定盟员必须参加，当然在这种情况下我们受到了很大的无谓损失，有许多同志被捕。”④ 另如1933年左联通过的《关于三一八的决议》，就要求左联“至少印发宣言一千份，必须全体动员参加三一八示威。并且在‘三一八’以前运用街头宣传的方法组织群众去参加示威。如可能，即在学校或社会团体等处举行演说会”。1931年6月，职业革命家瞿秋白受中央委托，参与左联领导工作，就更强化了左联的政党色彩。左联确立了政党对文艺工作的领导，也第一次实现了对作家艺术家有组织有纪律的统一规范和领导。

第二，在文学功能上，左联确立了文学是无产阶级斗争的“武器”和

① 冯雪峰．革命与知识阶级//文学运动史料选（第2册）：131.

② 中国无产阶级革命文学的新任务——一九三一年十一月中国左翼作家联盟执行委员会的决议//文学运动史料选（第2册）：236—239.

③ 中国无产阶级革命文学的新任务——一九三一年十一月中国左翼作家联盟执行委员会的决议//文学运动史料选（第2册）：236—239.

④ 夏衍．“左联”成立前后//中国社会科学院文学研究所编．左联回忆录（上册）．北京：中国社会科学出版社，1982：46.

“工具”的观点，也确立了无产阶级政党对无产阶级文学的领导地位。左联指出：“无产阶级文学运动应该为苏维埃政权作拼死活的斗争。苏维埃文学运动应该为现苏维埃政权而斗争。怎样使城市工人阶级更英勇负起他们自身的历史使命，怎样使广大群众的政治教育文化水准提高，怎样使文学的影响所到的地方，凝结为坚强的斗争意志，怎样汇合一切革命的感情来充实革命的发展，这不能不是苏维埃文学运动的使命。”① 左联文学运动是“为苏维埃政权而斗争的一种广大教化运动”②。文学与枪炮一样是革命斗争的工具，“中国一切无产阶级作家和革命家，你们的笔锋，应当同这工人的盒子炮和红军的梭镖枪炮，奋勇地前进！扫除和肃清民族主义的人性主义和和平主义的疯狂剂和迷魂汤”③。左联确立了文学为革命（政治）服务的方针，后来文艺大众化的讨论，民间形式的讨论，延安文艺座谈会及其后的整风运动实质上都是围绕着“文学如何为革命（政治）服务”这一命题展开。另外，“中国左翼作家联盟接受党中央的文化工作委员会的领导”④，也确立了政党对文艺工作直接领导的规范，从而保证了文艺“为革命服务”目标的实现。

第三，在创作方向上，左联强调了“文学大众化”路线，找到了文学工具化的实践途径。左联提出：“为完成当前迫切的任务，中国无产阶级革命文学必须制定新的路线。首先第一个问题就是文学的大众化。必须立即开始组织工农兵平民通信员运动，使工农劳苦大众成为无产阶级革命文学的主要读者和拥护者”；提倡“在形式方面，作品的文字组织，必须简明易解，必须用工人农民所听得懂以及他们接近的语言文字，在必要时容许使用方言”。“文学大众化”一方面是“文艺武器化、工具化”的必然要求，因为只有“文学大众化”，才能实现无产阶级文学对于工农大众的影响，使无产阶级政治工作指引工农阶级的读者，通过文学大众化，将一种政治斗争模式传入大众；一方面是借大众争取文学话语权。五四文学提出过“平民文学”，并实现了白话文写作。但从阅读群体和写作群体来看，五四文学基本局限在小资产阶级知识群体范围之内。在 20 世纪 30 年代的文坛，基本上活跃着鲁迅、郭沫若、老舍、巴金、曹禺、茅盾、郁达夫、梁实秋、周作人、张恨水等知名作家。他们的作品阅读人群大致有青年学生、小资产阶级知识分子和小市

① 无产阶级文学运动新的情势及我们的任务．文化斗争，第 1 卷第 1 期，1930-08-15.

② 无产阶级文学运动新的情势及我们的任务．文化斗争，第 1 卷第 1 期，1930-08-15.

③ 在纪念“左联”成立五十周年大会上的书面发言//左联回忆录（上册）：108.

④ 告无产阶级革命作家及一切爱好文艺的青年．文学导报，第 1 卷第 6、7 期合刊，1930-10-23.

民群体。“革命文学”要异军突起，需要有不同于“五四文学”和通俗“市民文学”的新的创作内容和阅读人群。“大众化”便是最好的途径，而且因其背后广大的“工农”的想象化存在，也就具有了强大的争夺话语权的动力。实际上，在左联存在的六年里，左翼文学和左翼文学家通过一系列的文艺斗争和创作实践“大众化”，成为文坛盟主，这是毋庸置疑的事实。30年代的文坛，鲁迅、茅盾、沙汀、张天翼、艾芜、蒋光慈、洪灵菲、郁达夫、叶紫、柔石、丁玲等左翼作家的创作足以占领文坛大半江山也是不争的事实。此时提出“大众化”，作家们意在引领、启蒙大众接受无产阶级革命斗争模式，但作家们没有想到的是当言说的工具沦为政治革命的工具时，不是革命主体的作家何以“言说政治”？无产阶级革命的主体是工农大众，但当时的左联没有一个工农盟员。[①] 替他人，为他人“言说”，则意味着言说的独立性被限制或取消，而“皮之不存，毛将焉附”？没有了“言说”的独立，又怎么可能有文学和作家的独立？

第四，左联提出了作家无产阶级世界观改造问题。作家世界观改造是“文艺大众化”问题的延伸。由于左联的革命作家大多是学校出来的小资产阶级知识分子，容易带有个人主义自由倾向和对革命的浪漫主义的幻想，跟革命的实际脱节。要想实现文艺大众化，革命作家必须熟悉了解工农生活，了解工农情感，使自己在思想意识上无产阶级化，作家思想改造就势在必行。鲁迅也提出左翼的小资产阶级作家要和实际的社会斗争接触，明白革命的实际情形，培养与工农大众的情感。不然，“即使是在做革命文学家，写着革命文学的时候，也最容易将革命写歪；写歪了，反于革命有害”[②]。为加强作家的世界观的改造，在创作方法上，左联提出“作家必须从无产阶级的观点，从无产阶级的世界观，来观察，来描写。作家必须成为一个唯物的辩证法论者”[③]。郑伯奇和史铁儿在谈到文学大众化时都提出了知识阶级作家向群众学习，进行无产阶级化自我改造的问题。郑伯奇说：“大众文学的作家，应该是由大众中间出身的：至少这是原则。在文化落后的国度里，大众中间想出代表他们自己的作家，实在是不容易的事情。……但也不应该排斥智识阶级出身的作家，但智识阶级应该抛却自己的洁癖，而学习大众的言

---

① 中国无产阶级革命文学的新任务——一九三一年十一月中国左翼作家联盟执行委员会的决议//文学运动史料选（第2册）：236—239.

② 鲁迅．上海文艺之一瞥//鲁迅全集（4）．北京：人民文学出版社，1981：299.

③ 中国无产阶级革命文学的新任务——一九三一年十一月中国左翼作家联盟执行委员会的决议//文学运动史料选（第2册）：236—239.

语，大众的表现手法。”[1] 史铁儿（瞿秋白）则说：“现在的作家要向群众去学习。现在的作家，难道配讲要群众去高攀他吗？老实说是不配。”“向群众学习”就是“怎样把新式白话文艺变成民众的问题的总答复”。[2] 文章还指出：“普洛作家所写的工农民众和一切题材，都要从无产阶级观点去反映现实的人生、社会关系、社会斗争。反对感情主义、浅薄的人道主义。”[3] 对作家的思想改造显然是实现文学大众化的必然要求，也是文学实现政治教化的先决条件。为迅速实现作家思想意识的无产阶级化，左联号召“全体联盟成员到工厂到农村到战线到社会的地下层中去”[4]。作家下乡，作家入伍，向群众学习，成为群众的一员，由左联开始，后来成为改造作家（知识分子）的经典途径。

第五，左联运用“文艺批评”的斗争方法，扩大了马克思主义文艺理论的影响，并以“排它主义”的方式，肃清了以法西斯民族主义文学、新月派为代表的资产阶级人性论文学，及以胡秋原、苏汶为代表的文艺自由论的影响。在文艺批评领域，左联充分发挥了斗争机关的作用。它“清算了文坛的封建关系，手工业式的小团体的组织以至它的意识，而形成统一的无产阶级文学运动的总机关左翼作家联盟”[5]。这种清算的确突出了左翼文学阶级斗争特色，有利于剔除对文艺领域自由主义个人主义情感主义的幻想，实质上也是文艺为政治服务的斗争策略。同时，左联在理论上还把作家阶层简单分为反动派与革命派，否认了中间派的存在，尽管被鲁迅批评为“关门主义、宗派主义”，但解放区和新中国成立后的文学批评特别是作家批评并没有放弃这种对作家身份的二元划分，相反更加强化。左联在文艺批评领域“一枝独秀、唯我独尊”的专制思维也得以延续。

如果说左联奠定了无产阶级革命文学工具论的基础，那么毛泽东 1942 年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》[6]，就以扫清一切迷雾的方式，以党的组织的名义明确规定：“文艺是从属于政治的，但又反转过来给予伟大

---

① 郑伯奇．关于文学大众化的问题//文学运动史料选（第 2 册）：367—370.

② 史铁儿（瞿秋白）．普洛大众文艺的现实问题//文学运动史料选（第 2 册）：372.

③ 瞿秋白．普洛大众文艺的现实问题//文学运动史料选（第 2 册）：372.

④ 无产阶级文学运动新的情势及我们的任务（一九三〇年，八月四日左联执行委员会通过）．文化斗争，第 1 卷第 1 期，1930-08-15.

⑤ 无产阶级文学运动新的情势及我们的任务（一九三〇年，八月四日左联执行委员会通过）．文化斗争，第 1 卷第 1 期，1930-08-15.

⑥ 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话//毛泽东选集（3）．北京：人民出版社，2008：866.

的影响于政治。革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉，和别的重要的部分比较起来，自然有轻重缓急第一第二之分。”① 毛泽东进一步阐明：“这里的政治是阶级的政治、群众的政治。政治，不论革命的和反革命的，都是阶级对阶级的斗争，革命的思想斗争和艺术斗争，必须服从于政治的斗争。”革命文学当然就必须服从阶级斗争，而且在庞大的政治机器中，作为齿轮和螺丝钉的文学艺术自然不是首要的。地位上虽非首要，但因其关乎世道人心，也是作家思想意识是否与革命工作、工农大众一致的表现，它便在思想斗争领域异乎寻常地重要。于是从《讲话》肇始，从政治的需要评价作品，评价作家本身成了文艺批评的金科玉律。对现代文学工具意义的认识也为学界所认同。如学者孔范今就说：“从梁启超把文学革新推崇为实现政治目的的直接的根本的途径，到毛泽东把文学视为革命的重要一翼……几乎一个世纪，就其主流而言，文学都是作为工具的存在而服膺于政治使命。”②

文学的地位与作家的地位息息相关，当文学演变为思想革命、政治革命的工具时，其在社会结构中的地位往往被夸大，同时作家的地位也就更其显要，他们往往肩负了思想家、革命家、政治家、教育家等众多社会角色的使命。特别是新中国成立后，作家们不再是独立于体制之外的靠“卖文为生”的文人，而是依附于体制存在的形象化的代言工具时，他们就彻底失去了“独立”的可能性。当人们夸大文学影响世俗人心尤其是对于政治革命的作用时，作家们就尤显举足轻重，也因其举足轻重，作家们的创作就备受关注。人们往往将作品或作品中的某个主人公的思想行为、阶级立场等同于作家本人，微言大义，从中挖掘出知识分子思想上的动摇甚至反动，作家们也因此备受牵连与束缚，以至于“文革”中集体失语。“服务于现实”，特别是服务于现实政治，让现代文学主要承载了社会的思想、道德、政治的教化功能，削弱甚至排斥了文学的审美与娱乐功能，作家们也因此承担了思想家、政治家、道德家、文学家等多重社会角色的责任，他们与现代文学一样承载了生命中不可承受之重。

现代文学的“文学工具论”理论范式，使现代文学与作家一同陷入了社会革命“工具”的命运，艺术和艺术家成了不同阶级实现自己利益的工具。但文学创作的主体性要求又往往让作家们力图突破体制的束缚和“工具”的

① 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话.

② 孔范今主编. 20世纪中国文学史. 济南：山东文艺出版社，1997：41.

理性状态，回归情感状态，回归到真实的生命体验状态。这种情感和理性、想象与真实相抵牾的文学处境使得现代作家对于自己的社会身份、文化身份充满了迷惑和茫然，他们在每一个历史转折的时期都试图证明自己是时代的先锋，但每一次的历史变革都证明他们只是时代的追随者，甚至没有摆脱“落魄文人”的境遇。他们的精神在“乡下人”与“都市人”（传统与现代）、战士与诗人（听将令与自由声）、启蒙者与被启蒙者（精英与平民）之间游离漂浮，无所皈依。现代作家们社会与文化身份的多重矛盾性，影响了他们对于文学创作题材、主题、艺术表现方式等的选择，也使中国现代文学呈现出在现代与传统、理性与激情、大众化与精英化、独创性与模式化、思想性与艺术性等多重悖论中发展的特点。

四、研究现状综述

无论是对于中国现代文学的“现代性”问题的研究，还是对于各个时期的作家作品的研究，其成果都可以用卷帙浩繁来形容。

首先是有关现代文学“现代性”研究方面。有的研究侧重于现代性的起源与流变。如陈万雄先生的《五四新文化的源流》[①] 就从陈独秀、李大钊等的反宗教到认同基督教的转变，反党派到认同政党政治的转变中梳理了五四新文学与西方文学、近代文学的关系。张宝明的《现代性的流变》[②] 则以《新青年》杂志为蓝本，选择了一个关乎现代性的关口——个人、社会与国家的关系，将现代性寻根的历史图景给予梳理与展现。郑春的《留学背景与现代文学的开放》[③] 一文通过对现代作家的留学经历的研究，提出“现代文学取得辉煌成就的最重要原因，是具有留学背景的现代作家具有极为可贵的开放意识、反省精神和世界眼光”的观点。有的侧重于对现代文学与传统文化之间联系的研究。如陈思和的《中国新文学对文化传统的认识及其演变》[④] 一文就指出“把传统与过去等同起来是不科学的，其结果是把传统看作一种已经定型的，绝对的、固定了的东西，强调这样的传统，就会导致牺牲现代”。李俊国、王本朝在《“五四”文学精神——变异、复归、超越》一

① 陈万雄．五四新文化的源流．北京：生活·读书·新知三联书店，1997.

② 张宝明．现代性的流变．北京：社会科学出版社，2005.

③ 文学评论，2003（4）．

④ 复旦大学学报（社会科学版），1986（3）：59—68.

文中指出“五四”文学精神是传统与现代的历史融合点，并将“五四”文学精神概括为“悲剧意识”、“自由精神”、“感性生命特征”。旷新年在《民族国家想象与中国现代文学》[1] 一文中认为现代民族国家是一个“想象的共同体”，民族主义是现代性的重要内容之一，中国现代民族国家的产生是与“西方”遭遇的结果，“西方”和“中国”共同参与了中国现代民族国家统一性的创造，“新中国”的想象和创造成了中国现代文学最重要的主题。有的侧重于对文学思潮与文学现象的现代性的分析。如程光炜的《左翼文学思潮与现代性》[2] 一文就研究了居于左翼文学思潮核心地位的批判理论与中国现代性的关系、当代文学核心概念中的“左翼”特征，以及它们在文学创作中的决定作用。孔范今在《五四启蒙运动与文学变革关系新论》一文中指出“五四启蒙运动为中国文学的现代变革塑造了新型的历史主体，提供了具有结构张力的精神场域和可供借鉴的多元性文化资源”。王烨的《现代革命的叙事逻辑及意识形态焦虑》[3] 一文分析了蒋光慈革命小说中现代革命符码与革命者的欲望的结构关系。陈美兰的《新古典主义的成熟与现代性的遗忘》一文通过对“十七年文学”的研究，认为“中国文学现代性的进程并不是直线式或递进性的，而是迂回性的，具有自我律动的特点”[4]。王文胜在《现代性的选择与失落——对“十七年”现实主义文艺思潮的一种阐释》[5] 一文中提出新中国成立后“十七年”，文学创作被要求表达新中国的现代性诉求。为此“现实主义”被进一步规范为“社会主义现实主义”。黄开发在《“十七年”文学三论》[6] 中谈到了十七年文学的三个问题——个性色彩淡化，非理性的被压抑，真实性与倾向性的关系——并对这些文学现象与新文化、传统文化的关系进行了深入的揭示。以上各个角度不同侧重点的研究都为本书的写作提供了研究思路。

其次是在对乡土文学与都市文学的研究方面。在对乡土文学的研究中，有的侧重在都市与乡土的对比中研究乡土文学和城市文学的精神意义。如南帆在《文学：城市与乡村》[7] 一文中就认为“故乡以一个归宿的形式消除人

① 文学评论，2003（1）．

② 海南师范学院学报（人文社会科学版），2002（5）．

③ 人大复印资料（中国现当代文学），1999（2）：14—20.

④ 学术研究（广州），2002（5）：115—120.

⑤ 南京师大学报（社会科学版），2007（1）：145—149.

⑥ 江淮论坛（合肥），2004（2）：122—128.

⑦ 上海文论，1990（4）：29—33.

们‘在路上’的不安与惶惑。城市在文学中往往扮演了一个反面的角色”。赵学勇在《中国现代乡土文学综论》[①] 一文中指出：“乡土，是一个民族文化心理素质之根本。乡土文学是‘侨寓文学’，是城市的产物，带有知识者反观乡土的特征。视角属于城市。”刘淑玲在《乡村梦影里的城市批判——京派作家城市小说论》[②] 一文中指出：“京派作家的城市小说远逊于他们的乡土小说。由此见出中国人文精神中悲壮的文化‘保守主义’的分量。”有的侧重于对具体乡土题材的作家作品与流派的分析研究。如丁帆的《京派乡土小说的浪漫寻梦与田园诗抒写》[③] 就研究了京派小说 20 世纪 20 到 40 年代的发展特点。王嘉良、傅红英《启蒙语境中的乡土言说——“五四”浙东乡土作家群论》[④] 就研究在“五四”特定的时代语境中“浙东作家群”的创作特点。贺钟鸣在《论中国乡土小说的二重叙述困境》[⑤] 中认为中国乡土叙述存在二重困境：一是在叙述姿态上，作家们常陷入城与乡、外与内的深层困惑中；二是在叙述特征的追求上，作家们对地域性的理解存在着严重的误区。有的是总体性的全面研究，如陈继会的《20 世纪中国乡土小说的历史形态》[⑥] 一文就对 20 世纪中国乡土文学进行了比较全面的研究。他指出：“20 世纪中国乡土小说的发生，源于中国现代作家与土地、乡村的精神血缘，和他们对都市生存体验的反抗。放逐、漂泊与回归的不同精神历险与生命体验，形成了现代作家不同的乡恋心态。对乡村文化的反叛与眷恋，构成了现代乡土小说的基本主题形态。”丁帆在《中国乡土小说史》[⑦] 一书中则对乡土小说的时间性发展轮廓、乡土小说在中国现代文学中的概念阈定与演变、现代乡土小说的现代审美特征进行了分析研究，并对 20 世纪各个时期、流派的乡土小说创作进行了全面详细的研究。在对都市文学的现代性研究方面，黄献文的《论新感觉派小说的乡土、传统情结》[⑧] 分析了新感觉派反现代、反都市主题，向传统复归的表现形式，并分析了其乡土情结产生的原因。刘俊的《论二十世纪中国文学中上海书写》[⑨] 将 20 世纪中国文学史上

① 兰州大学学报（社会科学版），1994（3）.
② 河北学刊（石家庄），1995（6）：79—83.
③ 河北学刊，2007（2）：132—137.
④ 文学评论，2004（3）.
⑤ 人大复印资料（中国现当代文学研究），2005（5）：41—45.
⑥ 郑州大学学报（社会科学版），1997（1）：71—79.
⑦ 丁帆．中国乡土小说史．北京：北京大学出版社，2007.
⑧ 福建论坛（文史哲版），1999（5）：28—35.
⑨ 文学评论，2002（3）.

的上海书写分成三个系列："现代性"和"后现代性"的上海书写、"左翼"意识形态的上海书写和关注"传奇"的上海书写。吴福辉在《老中国土地上的新兴神话——海派小说都市主题研究》一文中指出："海派使现代都市成为独立的审美对象。现代文学一个经久不衰的题旨，是令人梦徊萦想的乡土和亢立的喧嚣卑俗的都会。"[①] 王文胜在《城市隐匿："十七年文学"的文化选择》[②] 一文中指出："在中国'十七年文学'中，作家们想努力成就一个提供中国现代化方案的大文本。城市的隐匿使'十七年'文学文本未能展现现代化进程中文化转型的复杂场景，略去的是人的现代性生成。"另外还有王宏图的《茅盾与左翼都市叙事中的欲望表达》[③]、漆咏德的《二十世纪中国都市小说的流变》[④]、（美）张英进的《都市的线条：三十年代中国现代派笔下的上海》、王爱松的《都市的五光十色——三十年代都市题材小说之比较》[⑤] 都从不同的方面研究了中国都市文学。以上研究成果为本书的撰写提供了丰富的研究资料。

第三是对现代文学的悖论性现象以及知识分子的身份悖论的研究。对现代文学的悖论性现象研究中，有的侧重于某一种悖论现象的研究。如皇甫晓涛的《群体、个体与集体——中国新文学发展的一个困惑点》[⑥] 一文就研究了个性化、个性主义的个体力量对封建宗法社会群体结构的历史超越，集体观念、集体主义的英雄行为对个性主义的再次突破与发展，并分析了其与中国现代文学不断发展的意蕴关联。有的侧重于从宏观角度把握，进行全面研究。如宋剑华先生在《百年文学与主流意识形态》、[⑦]《文学的期待——转型期的中国文学现象论》[⑧] 等专著中就详细地论证了中国现代文学发展过程中呈现出的对现代性的困惑、焦虑与质疑，并且从西方与东方、现代与传统、民主与个人、压迫与反抗、变体与整合、觉醒与失落等众多的悖论现象中研究现代文学的精神特征，提出"从宏观审视的角度，中国现代文学是一种非审美形态与非现代特征的文学现象；从断代分析的角度，中国现代知识分子

① 文学评论，1994（1）：6.

② 粤海风（广州），2004（4）：53—58.

③ （南京）江苏行政学院学报，2003（4）：126—130.

④ 湖北师范学院学报（哲学社会科学版），1998（2）：63—68.

⑤ 文学评论，1995（4）：17—28.

⑥ 学术月刊，1991（5）：56—59.

⑦ 宋剑华．百年文学与主流意识形态．长沙：湖南教育出版社，2002.

⑧ 宋剑华．文学的期待——转型期的中国文学现象论．北京：作家出版社，2006.

因自身的现代性焦虑而严重误读了西方人文精神；从个体透视的角度，中国现代作家所表现出来的激进情绪是传统与现代双重人格的矛盾对立”，“20世纪的中国文学决不是真正意义上的现代文学，正在努力获取现代性，而不是已经具备了现代性”等观点，从研究角度与理论方面给了本书以极大的启示。在对知识分子的身份悖论研究方面，研究成果也颇丰。有的侧重于从对知识分子的形象的分析中揭示其身份悖论。如赵园的《在五四时期小说中的知识分子形象》[①] 一文就通过对五四小说中的知识分子性格、命运的分析，揭示五四小说中的知识分子形象的心理内涵存在着“向个人”与“向社会”的基本矛盾。程光炜在《关于五十至七十年代文学中的知识分子形象》[②] 一文中概述了这个时期的知识分子形象不断地被修改、变异和调整，实现身份转换的过程，并分析了知识分子形象分裂的深层原因。提出“文革”文学中存在人物形象的“知识分子化”的问题，认为“文革”文学是一种处于人格分裂状态的知识分子的写作，艺术形式上是知识分子的，但在思想内容上却是“工农兵”的；并将当代文学中知识分子形象分为三类：战士型知识分子形象、城市知识分子形象和政治运动型知识分子形象。贺桂梅的《知识分子、女性与革命——从丁玲个案看延安另类实践中的身份政治》[③]、《知识分子、革命与自我改造——丁玲向左转问题的再思考》[④]，常彬的《延安时期丁玲女性立场的坚持与放弃》[⑤] 都以丁玲为研究对象，分析其作品与创作者本人在不同语境中的身份裂隙与矛盾。宋剑华在《精英意识与农民意识的相互置换——论陈登科小说〈风雷〉中人物形象的身份错位》、《〈红旗谱〉：非农民本色的英雄传奇》[⑥]、《〈林海雪原〉：“兵”的传奇与“兵”的神话》[⑦]、《红岩：知识分子的精神涅槃》[⑧] 等文章中分析了知识分子与农民的身份置换与错位现象。而从作家（知识分子）的身份困惑的角度来研究现代文学的悖论性现象的研究成果则较少。王庆在其《现代中国作家身份变化与乡村小说转型》[⑨] 一书中从作家身份转型的角度研究了现代作家身份变化与乡村小

① 文学评论，1984（3）：70—84.

② 文学评论，2001（6）：65—72.

③ 人大复印资料（中国现当代文学），2004（7）：110—127.

④ 人大复印资料（中国现当代文学），2005（7）：58—62.

⑤ 人大复印资料（中国现当代文学），2006（1）：115—123.

⑥ 福建论坛，2009（4）.

⑦ 暨南大学学报（哲学社会科学版），2009（3）.

⑧ 河北学刊，2009（5）.

⑨ 王庆．现代中国作家身份变化与乡村小说转型．武汉：华中科技大学出版社，2007.

说精神内涵的转变、叙事方式的转化，新时期乡村小说的乡土情怀、苦难意识、叙事新变等乡村小说转型现象之间的关系。以上研究成果都为本书的研究提供了可资借鉴的研究视角。

五、研究思路与方法

基于以上的研究成果和研究现状，本书将在对相关文学作品、作家传记和文献资料进行分析的基础上，梳理出具有典型性和普遍性的文学悖论现象，通过对相关联的作家身份困惑的研究，找到二者之间的联系，并分析其中蕴含的文化、政治、历史、意识形态、艺术自身发展规律等多方面的原因。循此研究思路，本书提炼了20世纪中国现代文学发展中作家（知识分子）身份困惑（人格矛盾）的三种表现形态："乡下人"与"都市人"、"启蒙者"与"被启蒙者"、"时代战士"与"浪漫诗人"的统一与对立。通过对相关作家作品、文学现象、理论资料的分析，研究以上身份困惑对现代文学创作产生的影响。本书将其影响提炼为三种悖论现象：现代文学精神的传统与现代悖论、文学创作的精英化与大众化悖论、文学发展的工具性与主体性悖论。最后通过具体的文本的分析、理论的梳理来阐释两种矛盾现象之间的关联。

本书主要采用了以下研究方法：

（一）文献研究法

在本书的研究中，查阅了《文艺报》、《中国现代文学研究丛刊》、《文学评论》、《人大复印资料（中国现当代文学）》等期刊文献资料，《中国文学运动史料选》、《左联文艺资料》、《苏区文艺运动资料》、《二十世纪中国小说理论资料》等书籍文献资料，在充分占有、分析资料的前提下，找到合适的理论资源。

（二）描述性研究法

在本书的研究中，对于相关文学现象的分析研究主要采用描述研究法。如在对"乡土批判"与"精神返乡"的二元对立、"故园梦破"与"都市批判"的双重困惑、"时代先锋"与"落魄书生"的双重身份、知识分子与工农大众的内在隔阂、"文小姐"与"武将军"的身份悖论、革命话语与个性话语的艰难抉择等悖论性的文学现象的研究中，主要采用了描述研究法，通

过描述相关文学现象、文本内容来论证论点的正确性。

（三）个案研究法

在本书的研究中，还采用了个案研究法。如在第一章对“弃医从文”与“现代文明”的二律背反现象的研究中就重点研究了鲁迅的启蒙题材小说；在第三章对主流意识形态规约与精神突围现象的研究中，就重点研究了丁玲延安十年的创作，将对典型现象的个案研究与对其他现象的一般研究相结合，形成点与面的结合，从而充分论证研究的问题。此外本书在具体的分析论证过程中还运用了社会—历史研究方法、结构主义、符号学、意识形态理论、文化学、后殖民理论、女性主义理论等理论研究方法，力求使各个问题能得到清晰、细致而有效的研究。这也是本书的最终目的。

上编："乡下人"还是"都市人"？
——作家身份困惑与思想启蒙之茫然

从晚清到"五四"，无论是"文学改良"还是"文学革命"，两代精英知识分子以其思想传承的内在联系性，共同完成了中国现代知识分子进入社会话语中心的全新"言说"方式。尤其是当"启蒙"被理解为一种变革社会的特殊实践、"救亡"被理解为一种知识分子的使命意识时，新文学的功利主义本质与作家群体的忧患意识等传统文化思想，都在西方人文精神的遮蔽下得以自然延续。这就使得我们不得不去重新思考这样一个重大的理论命题："进城"或"留洋"的新文学作家，他们是否已经彻底改变了原有的"农民"身份？"乡土文学"的批判理性，是否真正意味着他们告别了"传统"而走向了"现代"？现代进城作家群体深陷"弃医从文"与"现代文明"、"乡土"批判与精神"返乡"、故园梦破与都市隔膜三重矛盾而难以自拔，其实这恰恰预示着启蒙精英的思想尴尬：他们想要接近西方但却并不了解西方，想要弃绝传统却又无法割舍传统，身虽"进城"却情系"故里"。这种极为特殊的思想处境，使他们从一开始便对启蒙现代性犹豫彷徨，这也造成了现代文学在传统与现代的精神悖论中发展的特点。

第一章 “弃医从文”与“现代文明”的二律背反

第一节 “乡村”、“都市”、“传统”、“现代性”等的概念界定

一、“乡村”、“城镇”与“都市”的概念界定

本书的“乡村”意指农村，广大农民生息劳作之地。“乡村”和“都市”是两个相对立的概念，从地域特征、生活方式到文化精神都有着“质”的不同。“乡村”在文化形态上主要体现为传统的农耕文明，而“都市”是指“大都会”，如费孝通所说“通商口岸作主体，包括其他以推销和生产现代商品为主的通都大邑”①，如北京、上海和其他大中城市。都市在文化形态上主要体现为工商业文明。本书的“乡村”与“都市”既指地域形态也指文化形态。城镇的概念是相对于“农村”和“大城市”提出的，在本书中“城镇”概念主要是指“一种介于城市和乡村之间的雏形城市，或者称为初级城市，是一种正在从乡村性的社会变成多产业并存着的现代化城市转变中的过渡性社区”②。更明确地来说，城镇包含了一系列小城、县、乡镇，这些能够明确排除在“乡村”和“城市（主要指大、中型城市）”两者之外的社区形态。“它既具有（初级的）城市工业、商业和社会服务业协同发展的产业结构，又具有一定比重的农业和农业服务业；既具有城市相对集中的人口和

---

① 费孝通．乡土中国．上海：上海人民出版社，2006：128.

② 叶堂林．小城镇建设、规划与管理．北京：新华出版社，2004：65.

公共设施，又有接近乡村的生态环境和浓厚的乡土气息。小城镇处于我国居民点体系的中间环节，是联系乡村和城市的纽带。”[①] 乡村与城镇共同构成“乡土社会”。

二、“乡下人”、“城镇人”、“都市人”的身份分析

按照上述对于“乡村”、“城镇”、“都市”的地域与文化界定，乡下人是指出生与生活在广大农村的人群，他们是传统农耕文明的载体。都市人是指出生与生活在大中城市的城市居民，他们是现代商业文明的载体。城镇人是指出生与生活在小城、县、乡镇等社区形态中的居民，他们的文化环境新旧杂存，但以农业文明为主导。通过对现代文学的一些主要作家的生平考察，发现大部分的作家都出生在“城镇”，幼年启蒙教育多在城镇完成，后转入大中城市学习或出国留洋。如表所示：

姓　名	籍贯与家庭背景	主要求学经历
鲁　迅	浙江绍兴县城，官僚家庭	幼年在绍兴念私塾。1898 年 5 月，到南京投考江南水师学堂。次年 2 月，改入江南陆师学堂附近的矿务铁路学堂。1902 年 4 月，到东京入弘文学院普通科江南班学习，1904 年 9 月到仙台，入仙台医学专门学校
胡　适	出生于上海，安徽绩溪人，官僚地主兼商人家庭	1895 年开始在家乡入塾读书。1904 年到上海进新式学校，先后就读过梅溪学堂、澄衷学堂、中国公学。1910 年夏进入美国康奈尔大学农科。1912 年由农科转入文科，1914 年 6 月获得文学学士学位。1915 年 9 月到纽约入哥伦比亚大学，学习哲学
郭沫若	四川省乐山县沙湾镇，地主兼商人家庭	幼年念家塾，1905 年入嘉定高等小学堂读书。1910 年春，插入成都高等学堂分设中学读书。1913 年末，离开北京赴日本留学
茅　盾	浙江省桐乡县属的乌镇，官僚兼商人家庭	1912 年，茅盾转入杭州安定中学，后考入北大预科

① 叶堂林．小城镇建设、规划与管理．北京：新华出版社，2004：65.

续表

姓　名	籍贯与家庭背景	主要求学经历
老　舍	北平，平民家庭	1905年（6岁）入私塾，1909年后，先后在西直门、南草厂等地的市立小学、中学读书。1913年（14岁）考入北京师范学校
曹　禺	天津，封建官僚家庭	幼年读新式小学，1922年入天津南开中学，1928年考入南开大学政治系。1930年转入清华大学西洋文学系
冰　心	福州市，海军军官家庭	1914年入北京贝满女中，1918年升入协和女子大学理科。1923年，以优异的成绩考取美国威尔斯利女子大学
郁达夫	浙江省富阳县城，书香门第	7岁入私塾。曾先后就读于富阳县立高等小学、杭府中学。1913年9月东渡日本，考取东京第一高等学校预科，后转入第三部学医科。1919年7月，升入东京帝国大学经济学部
王鲁彦	浙江省镇海县大碶头杨家桥，农民家庭	幼年接受私塾教育。1919年到上海后，进入三菱洋行当学徒，一边补习文化。1920年初到北京，在北大旁听鲁迅的课
王统照	山东省诸城相州镇，封建大家庭	6岁入家塾读书，1913年考入山东济南省立第一中学读书。1918年8月，考入北京中国大学英国文学系学习
许地山	台湾台南，书香门第	1917年考入燕京大学，1920年毕业时获文学学士学位。1922年又毕业于燕大宗教学院。1923—1926年在美国哥伦比亚大学研究院和英国牛津大学研究宗教史、哲学、民俗学等
废　名	湖北黄梅，地主兼商人家庭	童年接受传统私塾教育，13岁入学黄梅八角亭初级师范学校，1917年考入国立湖北第一师范学校，1922年考入北京大学预科英文班
沈从文	湖南省凤凰县，军人家庭	1908年，6岁入私塾。1915年，13岁转入新式凤凰第二小学，半年后再转入凤凰文昌阁小学。后从军
梁实秋	北平，官宦家庭	1915年考入清华学校。1923年毕业后赴美留学
丰子恺	浙江省崇德县石门湾，小康之家	6岁入私塾。17岁考入杭州浙江省第一师范学校，师从李叔同学绘画、音乐。1921年去日本游学

续表

姓　名	籍贯与家庭背景	主要求学经历
叶圣陶	江苏省苏州，平民家庭	6岁（1899年）时，进入当地私塾就读，1907年考入草桥中学，毕业后跟随父亲工作
朱自清	江苏省东海县，封建小官僚家庭	幼年在家乡读私塾，1917年考进北京大学哲学系
郑振铎	浙江永嘉县城，地主家庭	1917年，考上北京铁路管理专科学校，1927年旅居巴黎
巴　金	四川成都，官僚家庭	自幼在家延师读书。1920年至1923年在成都外语专门学校攻读英语，1923年赴上海，不久到南京东南大学附中读书。1927年赴法国
闻一多	湖北浠水县，书香门第	5岁入私塾，1912年考取北京清华学校。1922年赴美留学
张天翼	江苏南京，破落世家望族	幼年在杭县高等小学校读书。1920年入杭州宗文中学
沙　汀	四川安县，农民家庭	7岁开蒙读私塾。17岁进入成都省立第一师范学校
萧　红	黑龙江省呼兰县，官僚地主家庭	1928年结束在呼兰县县城的小学生活，1929年到哈尔滨的东省特别区第一女子中学做寄宿生，1931年考取北平女师大附属中学
穆时英	浙江慈溪，资本家家庭	自幼在上海求学，毕业于光华大学中国文学系
蒋光慈	安徽省霍邱县南乡白塔畈，贫民家庭	河南省固始县志成小学学习，后升入固始县中学，转入安徽省第五中学读书。1921年5月，由共产党派往莫斯科劳动大学学习
洪灵菲	广东潮安县江东区洪砂乡，富裕农民家庭	1912年进入乡村小学。1918年考进潮安县金山中学 。1922年考入广东高等师范学校
胡也频	福建福州，农民家庭	幼年入私塾读书，1920年春到上海，进了浦东中学读书。一年后，到大沽口海军学校学机器制造
丁　玲	湖南临澧，封建地主家庭	幼年在家乡念小学，1918年考入省立桃源县第二女子师范学校。1919年转入长沙周南女子中学。1923年进共产党创办的上海大学中文系学习

续表

姓　名	籍贯与家庭背景	主要求学经历
胡　风	湖北蕲春，小地主家庭	11岁才上村学，1920年到武昌进中学，1923年改进南京东南大学附中，后到北京大学预科学习，又改进清华大学英文系
赵树理	山西省沁水县尉迟村，农民家庭	11岁入本村私塾，接着去离家三十里的一个高级小学读书。1925年，考入山西省立第四师范学校
周立波	湖南省益阳县邓石桥清溪村，地主家庭	曾在长沙省立一中求学。1928年到上海，考入上海劳动大学经济系
浩　然	河北唐山赵各庄，贫苦农民家庭	7岁开始，在赵各庄教育馆、小学念书，12岁时念了半年私塾
梁　斌	河北省保定蠡县梁庄，富裕农民家庭	11岁离开家乡就读县立高小。15岁考入保定二师
杨　沫	北京，官僚地主家庭	曾就读于北京西山温泉女中，后因家庭破产而失学

从上表可以看出：所列举的34位现当代作家中，出生及幼年生活在大中城市的有10位，约占总人数的30%；出生及幼年生活在城镇的有16人，约占总人数的50%；出生及幼年生活在农村的有8人，约占总人数的20%。因此可以说大部分的现代作家都经历了从“乡下人”或“城镇人”向“都市人”的社会身份转型。从他们的求学经历来看，他们大多接受了正统的旧式私塾教育和新式高等教育。

三、“传统”、“现代”、“现代性”的概念界定

对“传统”、“现代”、“现代性”的概念界定有多种角度，本书主要从词源和语义的角度来界定。“从词源学来讲，传统是对一种模式或一种信仰的传承，是在世代延续更替中的传承：它意味着对某种权威的效忠和对某种根源的忠诚。”[①] 从语义的角度来看，传统包含着“过去、历史、连续、模仿、传承”等意味，而“现代”是对传统的革新或背叛。从词源学来讲，作为形

① （法）安托瓦纳·贡巴尼翁．现代性的五个悖论．许钧，译．北京：商务印书馆，2005：1.

容词的“modernus”（“现代的”），早在5世纪末，就以通俗拉丁文形式出现，源自“modo”一词，指“刚刚的，最近，现在”。“现代的”因此与“古代的”或“久远的”相区别，即与古希腊、古罗马一去不复返的过去相区别。[①] 在语义上，现代意味着与过去对立，它与即将到来的未来相连。“随着时间的推移，‘现代’主要指的是‘新’，更重要的是，它指的是‘求新意志’——基于对传统的彻底批判来进行革新和提高的计划，以及以一种较过去更严格更有效的方式来满足审美需求的雄心”[②]，因此现代又意味着“断裂、创造、否定”等语义。本书在历史时间和语义的对立上使用“现代”与“传统”的概念。

现代性，“作为一个历史分期的概念”，“标志了一种断裂或一个时期的当前性或现在性。它既是一个量的时间范畴，一个可以界划的时段，又是一个质的概念，亦即根据某种变化的特质来标识这一时段。作为一个社会学概念，现代性总是和现代化过程密不可分，工业化、城市化、世俗化、市民社会、殖民主义、民族主义、民族国家等历史进程，就是现代化的种种指标”。[③] 评论界在西方文明史中区分出两种不同的现代性，第一种是“资产阶级的现代性”，“科技进步、工业革命以及由资本主义带来的经济、社会迅速变化的产物”。另一种是“艺术的现代性”或“文化的现代性”，它“从其浪漫派的开端起就倾向于激进的反资产阶级的态度”。[④] 在这种区分中，两种类型的现代性被认为是相互对立的。

总之，现代化是一个量与质均发生改变的历史过程，也是国家和个体获得“现代性”的历史进程，它包括了政治的、经济的、社会的和文化的现代化进程以及相互之间的互动与制约，因此现代化不会一蹴而就。在中国，无论是现代化还是现代性，都是以西方欧美发达国家为范式，尽管在特定的历史时期政治的现代化遵循苏联模式，但建立像西方发达国家一样经济繁荣、工业发达、政治民主、法制健全的现代国家是晚清以降的社会革命和文学革命的终极梦想。

现代乡土作家王鲁彦在《旅人的心》中描述自己第一次离开家乡的心情：“第一次远离故乡，跋山涉水，去探问另一个憧憬着的世界，勇往地肩

---

① 现代性的五个悖论．北京：商务印书馆，2005：10.

② （美）马泰·卡林内斯库．现代性的五副面孔．顾爱彬，李瑞华，译．北京：商务印书馆，2004：2.

③ 现代性的五副面孔．北京：商务印书馆，2004：3.

④ 现代性的五副面孔．北京：商务印书馆，2004：44.

起‘人’所应负担的担子”，“血在沸腾着……坚定地相信将有一个光明的伟大的未来”。像王鲁彦一样，从“五四”开始，一代又一代作家怀抱着对都市人生的期望，经历了从乡村或小城镇进入都市的人生迁徙。他们中有的人甚至出国留洋，接受西方文明的洗礼。这一批批进城者共同组成了中国现代史上蔚为壮观的现代文明的追寻者、传播者、思索者和抗争者群体。在对现代文明的追寻与思索中，进城作家群体用文字抒写了他们在乡土与都市的心灵拉锯战中情感的苦苦挣扎。如茅盾就说：“每每感到都市人的气质是一个弱点，总想摆脱，却怎地也摆脱不下；然而到了乡村住下，静思默想，我又觉得自己的血液里原来还保留着乡村的‘泥土气息’。”① 这种对自身文化身份矛盾性的认知基本上成了所有进城作家群体的清醒共识，即便在新时期，进城作家们依然面临同样的困惑。如莫言在《故乡往事》中说：“故乡——农村留给我的印象，是我创作的源泉也是动力。……虽然我离开农村进入都市已经十好几年，但感情还是农村的，总认为一切还是农村的好，但假如真让我回农村去当农民，肯定又是一百个不情愿。所以有时候骂城市，并不意味着想离开；有时候赞美农村，也不是就想回去。”②

乡土一方面为现代作家的创作提供了丰厚的素材资源和情感积淀，使中国现代文学从“五四”开始就在题材上形成了“乡土优势”，而且这种优势一直延续至 20 世纪中后期，几乎贯穿了文学百年；一方面我们应该看到“乡土优势”所折射的作家群体乃至整个知识分子群体的精神困惑。作家们居住在都市，但都市在现代文学百年中却缺少审美性。都市是现代文明的策源地，作家们都深信自己是现代文明的传播者，他们在都市最早获得了现代意识，但他们对自己是“都市人”的文化身份却从未大胆肯定，相反在众多的作家传记和作家创作经验谈中我们发现作家们毫不讳言自己与乡土的精神联系并对此深深眷恋（如沈从文、王鲁彦、废名、沙汀、丁玲、张炜、莫言、刘绍棠等）。身在都市，记忆和情感却在乡土，但对乡土批判的动力与理性精神又来源于都市，他们到底是“都市人”还是“乡下人”？现代作家们陷入了对自身文化身份的困惑，而他们在“乡土”与“都市”之间的文化身份困惑实际上折射了整个民族国家的现代性困惑。如前所述，“现代性”是一个复杂的概念，可以是文化的和美学的概念，也可以是社会学概念。具体到个体，它主要指涉个体的主体意识如价值观念、世界观念、审美情趣、

① 茅盾．可爱的故乡//茅盾全集（第 13 卷）．北京：人民文学出版社，1984：448.

② 莫言．写给父亲的信．北京：春风文艺出版社，2003：1.

人格意识等与传统的决裂或更新；具体到民族和国家，它呈现为社会政治、经济、文化等的现代化（如城市化、工业化、市民化、民主化、法制化）的历史进程。“现代性”不仅包含物质基础的革新与进步，更为重要的是精神的“现代化”——解除套在人类头上的非人性的枷锁。这是一个互动的过程，可问题的关键是我们的现代化从洋务运动开始就陷入了物质的现代化与精神的现代化无法同步发展的状态。民族国家的现代化追求往往体现为物质的现代化与精神的“传统化”或“革命化”的统一，而物质的现代化与精神的传统化或革命化本身是一对分裂的主题和悖论，[①] 因此我们的现代化陷入了精神的传统化或革命化与社会实体的现代化之间的矛盾和危机。现代作家的身份困惑根源于民族国家的现代性困惑，同时他们的创作也从一个侧面呈现了民族国家现代化进程中由内在悖论引发的焦虑感。

第二节　“现代理想”与“中间物”命运

“弃医从文”曾经被认为是“五四”精英知识分子获得了现代启蒙精神的体现，是最具现代性的集体行动，而将这种行动还原到具体的历史情境，我们发现“弃医从文”是现代知识分子以“言说”重返社会中心的斗争策略，在有意识与无意识之中走向了传统“士阶层”以“言说”入世的回归之途。

从五四文学开始，建立现代化新中国的理想成了中国现代文学最重要的动力。旷新年在《民族国家想象与中国现代文学》一文中说：“中国现代文学所隐含的一个最基本的想象，就是对于民族国家的想象：建立一个富强民主的现代化新中国。”[②] 青年学者汪晖也说：“中国社会的兴盛与灭亡实际上正是几代启蒙思想家的最基本的思想动力和归宿，无论他们提出什么样的思想命题，无论这个命题在逻辑上与这个原力如何冲突，民族思想都是一个不言而喻的存在，一种绝对的意识形态力量。”[③] 怀抱建立现代民族国家的梦想，陈独秀、胡适等新文化运动的领导者看到了东西方的差距以及进行国人

---

① 程光炜在《左翼文学思潮与现代性》中指出：物质的“现代化”与精神的“革命化”之所以构成当代文学发展中一个“分裂性”的主题，实际反映了左翼文学思潮进入现代民族国家历史阶段后，一个自身无法克服的矛盾与困惑。

② 旷新年．民族国家想象与中国现代文学．北京：文学评论，2003（1）．

③ 汪晖．预言与危机（下）．北京：文学评论，1989（4）．

思想文化观念现代化转型的迫切性。如陈独秀就说："东西文化，相距尚远，兼程以进，犹属望尘。"[①] 胡适在回国前一年说："适以为，今日造因之道，首在树人；树人之道，端赖教育。故适近来别无奢望，但求归国后能以一张苦口，一支秃笔，从事于社会教育，以为百年树人之计，如是而已。"[②] "五四"思想先驱们认识到要想在世界民族之林占据一席之地，首要的是"树人"，改变人们的精神观念，以"科学"和"民主"精神扫荡旧传统、旧伦理。

"科学"与"民主"是"五四"现代理想的核心，当"都市"被理解为"科学"与"民主"的主要载体，那么"都市人"的社会身份自然也就被定性为"文明人"。如此一来，由"文明人"（都市人）去启蒙"愚昧人"（乡下人），便顺理成章构成了五四文学的基本内涵。而实际上，以鲁迅为代表的五四文学作家群，他们几乎都是刚刚"进城"且并没有完全从"乡土"文化脱胎换骨的知识分子。青少年时代与农村生活的亲密接触，成长过程中传统文化的强制性训练，使他们同"乡土"（传统）始终都保持着一种难以割舍的血缘关系。所以，无论他们是为生计所迫而弃"乡""进城"，还是为追求理想而离"乡""留洋"，"乡土"（传统）观念早已根深蒂固地扎根于那代作家的思想意识里，成为他们精神生活中刻骨铭心的情绪记忆。余英时就指出："近百余年来，中国知识分子的独特传统不但没有失去它旧日的光彩，而且还焕发了新的光辉。中国近代史上一连串的'明道救世'的大运动都是以知识分子为领导主体的。无论是戊戌政变、辛亥革命、五四运动、国民革命，其领导人物主要都是来自知识阶级。西方文化（包括马克思主义）的冲击使中国知识分子获得了重大的思想解放是一件无可否认的事实。'五四'以来，中国知识分子不再把传统的名教纲常看作天经地义了。但是这种影响仅限于思想信仰的内容方面，中国知识分子的性格并没有发生革命性的变化。"[③] 其中胡适与鲁迅的经历具有典型意义。五四新文化运动的领袖胡适从小就接受传统教育，读的是《律诗六钞》、《孝经》、《朱子》、《小学》及《四书五经》、《幼学琼林》等典籍，即使1902年进上海梅溪学堂学习，也"以国文科最为重要"[④]。胡适留学美国康奈尔大学学习农科，后师从杜威学

---

① 陈独秀．答张永言．北京：青年杂志．第1卷，第6号（1916-02-15）．

② 白吉庵．胡适留学日记//胡适传．北京：人民出版社，1993：67.

③ 余英时．中国知识分子的创世纪//内在超越之路．北京：中国广播电视出版社，1992：236.

④ 白吉庵．胡适传．北京：人民出版社，1993：20.

习哲学。尽管胡适本人深受西方民主自由思想影响，但成就胡适一生学术声望的是他对传统文化的研究。“1917 年 5 月 22 日，胡适在哥伦比亚大学通过博士论文的最后考试，论文题目是《中国古代哲学方法之进化史》”[①]，其研究内容仍是中国古代哲学。回国后胡适在北大任教，所任课程有三门：英文学、英文修辞学及中国古代哲学史。其中“以讲中国哲学史最为有名”[②]。讲义后整理成《中国哲学史大纲》（卷上），1930 年就已出版 15 次。胡适一生钟情于传统典籍的研究。1943 年，53 岁的胡适开始作《水经注》的考证工作，断断续续历时 17 年。胡适去世后，蒋介石写挽联称他为“新文化中旧道德的楷模；旧伦理中新思想的师表”，可谓极为精练地概括了胡适身上新旧杂存的特点。

鲁迅的读书与求学经历与胡适有相似之处。据何锡章先生的《鲁迅读书记》记载：“鲁迅在进三味书屋前，已经把《四书》读完，进三味书屋后接着读《易经》《诗经》《书经》《礼记》《左传》《尔雅》等。”“六岁左右，便从叔祖周玉田诵《鉴略》”，“从七八岁开始，鲁迅就在祖父的指点下，读了《西游记》《水浒传》等小说；《聊斋志异》《夜谈随录》《三国演义》《绿野仙踪》《天雨花》《义妖传》等，这些书，鲁迅都曾一一读过”。“鲁迅 1912 年至 1913 年抄写大量古书，辑录资料，校刊古籍。”“他整理过的古代小说典籍，既有《古小说钩沉》、《唐宋传奇集》这样的资料汇编，也有研究中国小说发展及其特点的《中国小说史略》。”[③] 鲁迅与胡适一样，其学术成就主要建立在对传统典籍的研究上。由于胡适等人的提倡，20 世纪 20 年代，学术界整理国故的风气大开。1921 年 11 月北大成立研究所国学门，沈兼士为主任，招收研究生作专题研究，先后设考古、歌谣、风俗等研究室。次年 2 月 18 日召开第一次委员会，到会委员有蔡元培、李大钊、钱玄同、胡适、周作人、沈兼士等，其中蔡元培为委员长。1923 年 1 月《国学季刊》出刊，封面由鲁迅设计，字是蔡元培写的。[④] 其中我们不难看到从事国学研究的委员们大多是新文化运动的倡导者，这说明他们虽然批判传统、反思传统，并没有也不可能弃绝传统。从这一认知基点出发，可以认为：五四文学的启蒙创作，是由刚刚进城的“乡下人”或正在转型的“士”阶层来完成的；在现

---

① 白吉庵．胡适传．北京：人民出版社，1993：101．

② 白吉庵．胡适传．117．

③ 何锡章．鲁迅读书记．14—20．

④ 白吉庵．胡适传．117．

代理想的支撑下，他们批判“乡土”（传统）而又依恋于“乡土”（传统）、向往“现代”而又困惑于“现代”的矛盾心态，则从一个侧面深刻反映了20世纪中国文学“现代性”的复杂性。

鲁迅在谈及自己在中国社会转型期的思想定位问题时，曾说过这样一番话：“在转变中，是总有多少中间物的。——因为从旧垒中来，情形看得较为分明，反戈一击，易制强敌的死命。但仍应该和光阴偕逝，逐渐消亡，至多不过是桥梁中一木一石，并非什么前途的目标、范本。”① 鲁迅用“中间物”这个词来自我比喻，实际上并非是什么自谦之词，而是深刻揭示出了他们那代人徘徊在“传统”与“现代”、“乡村”与“都市”之间，找不到精神归宿的焦虑。

第三节 “弃医从文”与“重返中心”

五四新文学的创作主体，是“乡土文学”的启蒙叙事。而正确界定新文学作家的社会身份，则又事关对启蒙现代性的科学评价。因此，有必要正面去回答这一问题，对这一由来已久的思维定式即“弃医从文”的所谓积极意义必须重新加以修正。“弃医从文”历来是学界对于鲁迅、郭沫若等新文学作家，从科学主义转向人文主义的赞誉之词，但是，却极少有人去对其负面影响提出过理论质疑，这无疑严重阻碍了我们对五四新文学性质的深刻认识。“弃医从文”中的“医”指的是西医，而西医在“五四”前后恰恰是作为西方现代科学的一个重要组成部分，被国人所广泛认同与接受；“弃医从文”中的“文”指的是文章，而文章作为中国古代文人的一种入世言说方式，其本身就是民族传统文化的重要构成因素。由此可见，弃“医”（西方科学精神）而从“文”（传统道德说教）的道路选择，使五四新文学作家的启蒙“现代性”的自我标榜，在有意识与无意识之中走向了向传统文化的回归之途。

毋庸置疑，“五四”前后中国知识分子或通过“进城”以求“现代”，或通过“留洋”以求“更新”的人生选择，毕竟使他们开拓了眼界，增长了见识。郑春在《留学背景与现代文学的开放》一文中就说：“现代文学取得辉煌成就的最重要原因，是具有留学背景的现代作家具有极为可贵的开放意

① 鲁迅．鲁迅全集（1）．北京：人民文学出版社，1981：286.

识、反省精神和世界眼光，它们是促成现代文学开放局面的前提和基础。五四最重要的精神是开放精神和革新精神。”[①] 但是在研究“五四”精英知识分子作家群体的思想成长历程中，却发现这样一个客观事实：进城或留学获取另一种规范知识，成为知识分子重返社会中心的唯一途径。虽然在20世纪初，青年学子出国留洋者甚多，但以学习语言、政治、哲学者居多，虽有学习经济、工程、化学、军事者，但回国后大多任教或为官，延续了传统士大夫“劳心者治人”的人生道路。尽管西方科技的发达给留洋学子们留下了深刻的印象，但回国后，他们很少有人从事于技术的革新、经济基础的改良等实质性工作。费孝通就说：“在我们这一代里，学习工程和技术的人数是多了，他们而且已经有机会直接到西洋去学习。……等他们‘学成’了衣锦荣归后，他们会一转而成为食于人、治人的人物，他们继承着传统知识阶级的社会地位，是‘在上者’。”[②] 陈万雄在《五四新文化的源流》中介绍了“五四”精英的留学经历，现摘录部分以为佐证：“陈独秀，1901年东渡日本，先进修日语，后就读高等师范学校。高一涵，1913年留学日本明治大学，1914年助章士钊办《甲寅杂志》。潘赞化，1902年入早稻田大学兽医科，后与陈独秀等在日组织革命团体‘青年会’。李大钊，1913年东渡日本，入早稻田大学政治经济科，其后组织‘中华学会’，从事反袁秘密活动。胡适，1910年19岁考取了清华大学留学奖金赴美入康奈尔大学农学院，1912年，弃农科改入文学院主修哲学，1915年，入哥伦比亚大学研究院师从杜威学实验哲学。在留美期间，他的精力和兴趣，除了研究中国古籍外，便在学习外文上。1917年回国任教北京大学。钱玄同，1906年秋入早稻田大学师范科，从章太炎习国学。周作人，1908年在日本立教大学攻读工科，1911年返国，1912年任浙江教育司视学。鲁迅，1906年从日本仙台医专退学，后改学文学。”[③] 从以上资料可见，大多数出国留学者学习的是规范知识而非技术知识，即使是始学技术知识者，如鲁迅、胡适、周作人等，均中途改学哲学、文学、伦理学等规范知识。如胡适出国留学学的是农科，后来弃“农”而从“文”；鲁迅与郭沫若出国留学学的是医科，后来弃“医”而从“文”；周作人出国留学学的是工科，后来弃“工”而从“文”；另外郁达夫与徐志摩出国留学学的是经济，后来也弃“商”而从“文”。至于为什么

---

① 郑春．留学背景与现代文学的开放．北京：文学评论，2003（4）．

② 费孝通．乡土中国．475.

③ 陈万雄．五四新文化的源流．北京：生活·读书·新知三联书店，1997：58.

新文学作家都会走上弃实业救国而崇启蒙救国的人生道路，理由恐怕只有两条：一是晚清科举制度废除以后，中国知识分子必须重新去选择谋生之路。比如胡适在1910年赴京考试前写给母亲的信中就曾说："现在时势，科举既停，上进之阶惟有出洋留学之途。"① 又如鲁迅从江南水师学堂到矿务铁路学堂再转向日本学医，同样也不排除这种万般无奈的实用心态。当然，晚清梁启超等人积极倡导的实业救国与教育救国的理论主张，对胡适与鲁迅等人弃"虚"而务"实"的思想影响，也是一个极其重要的外在因素。二是中国传统文化具有鄙视工商而推崇文章的强烈气息。"在中国传统社会里，知识分子作为一个阶级来说，是不懂技术的。他们的垄断权是建立在历史智慧、文学消遣，以及表现自身的艺术才能的基础之上的"。② 因此形而上的文人墨客与形而下的工匠商贾，便形成了"唯上智与下愚不移"地位悬殊的两大社会阶层。由于在中国人的传统观念里，"士"为四民之首，他们掌握着规范知识（如四书五经等典籍），其职责是通过著书立说去教化民众，这种以文入世、以文博名的价值准则，对于深受传统文化熏陶的新文学作家来说，是很难立刻加以根除的。如毕业于东京帝国大学经济学部的郁达夫，回国后参加外交官和高等文官考试，两试不第，生活困窘，也没有从事相关经济领域工作，而是"卖文为生"。③ 所以，新文学作家群体并非是想自觉地将自己降格为农、工、商阶层，他们的离乡进城或出国留洋，也就具有了借"现代"途径试图重返社会中心，并重建知识分子"言说"权力的深刻意味。其实，已有学者注意到了"从梁启超、严复到胡适、丁文江、张君劢、张东荪，怀着传统士大夫的梦想，力图通过言论和知识的力量，重返社会的中心"④ 这一历史事实，但是他们却并没有意识到这种行为本身就是对传统而不是对西方的思想的认同过程。当代学者罗志田说："士为四民之首意味着士在社会上扮演着领导角色，四民社会解体后知识分子因其浮动性和边缘化却未能完全接替这一社会的领导角色，近代知识分子在整个社会的地位实明显不如当年的士。"⑤ 事实上，相似的断裂状态的社会背景也决定了现代知

---

① 白吉庵．胡适传．45.

② 费孝通．中国绅士．北京：中国社会科学出版社，2006：42.

③ 徐州师范学院编．中国现代作家传略．成都：四川人民出版社，1981.

④ 许纪霖．断裂社会中的知识分子//20世纪中国知识分子史论．北京：新星出版社，2005：3.

⑤ 罗志田．近代中国社会权势的转移——知识分子的边缘化与边缘知识分子的兴起//20世纪中国知识分子史论．北京：新星出版社，2005：127.

识分子的社会地位不会高于传统的士。因此，无论我们今天如何去解释，“五四”新文学的发生与发展，其结果就是一场现代知识分子借助于西式“言说”而重返社会中心的“自救”运动；而“五四文学”提出的改造“国民性”思想，则不过是这场“自救”运动的一个缩影而已。在这一问题的认知方面，“东洋派”留学生与“西洋派”留学生虽然有所差异，但却殊途而同归。“东洋派”留学生主张拯救国民，而“西洋派”留学生则主张拯救个人，拯救他者的使命意识最终造就了中国现代知识分子的话语垄断和“救世主”形象。传统士文化的精神基因，也借助于“救亡图存”的时代口号，堂而皇之地得以复活。

“五四”精英知识分子作家群体，他们以现代白话文为工具、以西方人文精神为口号、以“乡土文学”创作为思想载体，很快便颠覆了传统士大夫文人用文言文建立起的文坛秩序，并以全新理念和西方话语迅速实现了他们重返社会中心的主观愿望。但同时笔者也注意到了这样一个现象：“五四”精英知识分子作家群体虽然取代了封建士大夫文人而成为新的知识中心，可他们并没有成为现代社会的权力中心；弃乡“进城”或“留洋”归来的知识分子，他们仅仅构成了同人之间的学术群体和文化群体。现代都市社会的权力主体，是由军阀、商人与士绅等“下愚”阶层所构成的，而与弃乡“进城”或“留洋”归来的“上智”阶层无缘。既然“进城”或“留洋”的目的是为了“上进之阶”，那么运用他们所学的规范知识和文学话语去挤进社会权力中心，进而以他们的主观努力去改变中华民族落后挨打的悲惨命运，也就自然而然成了“五四”精英知识分子的奋斗目标。从这一角度来分析，我们才能理解“五四”新文学启蒙主义的重要意义——批判传统文化与改造国民性，其根本宗旨就是要向社会证明新型知识分子在整个现代国家建设中的不可替代性，而“乡土文学”创作的强劲势头，则又向世人充分展示了精英知识分子绝对“上智”的高尚品格。

基于这样的思想认识，可以认为五四新文学运动注重于“乡土”启蒙叙事，是有其历史必然性的。乡土是封建旧传统旧文化的存身之所，是军阀、商人与士绅等“下愚”阶层的坚强后盾，因此展现乡土社会的封建习性有利于揭示“权力中心”的封建本质。此举不仅仅有“立人”的目的，也在客观上揭示了权力中心与封建旧传统的精神和物质联系，从而暗示新兴知识分子重返社会中心的必要性。

在现代精英知识分子群体的思维意识中，晚清以来的洋务运动注重于技术革命，却没有改变中国愚昧落后的社会局面；维新变法运动注重于政治体制改良，却没有撼动中国封建社会的官僚政治体系；辛亥革命运动虽然推翻

了封建王权统治，却没有实质性地改变中国封建社会的文化氛围。因此，这也就为中国现代知识分子阶层纷纷弃“医”（实用科学）从“文”（思想启蒙）的社会行为，提供了可以合理解释的理论依据。早在晚清时期，严复就曾公开指出：“海禁大开以还，所兴发者亦不少矣：译署，一也；同文馆，二也；船政，三也；出洋肄业局，四也；轮船招商，五也；制造，六也；海军，七也；海署，八也；洋操，九也；学堂，十也；出使，十一也；矿务，十二也；电邮，十三也；铁路，十四也。拉杂数之，盖不止一二十事。此中大半，皆西洋以富以强之基，而自吾人行之，则淮橘为枳，若存若亡，不能实收其效者，则又何也？……是以今日要政，统于三端：一曰鼓民力，二曰开民智，三曰新民德。”[①] 十分明显，严复认为西方工业文明的灿烂辉煌，是以“民力”、“民智”与“民德”为基础而造就的，他的这一看法应该说是代表了晚清精英知识分子的共同心声，故“新民说”风行一时影响甚远。而鲁迅也认为：“然欧美之强，莫不以是炫天下者，则根柢在人，而此特现象之末，本原深而难见，荣华昭而易识也。是故将生存两间，角逐列国是务，其首在立人，人立而后凡事举。”[②] 他同样强调民众思想改造与文化观念变革对于中国社会现代化的重要意义，进而开创了新文学启蒙主义的历史先河。从晚清到“五四”，无论是文学改良还是文学革命，两代精英知识分子以其思想传承的内在联系性，共同完成了中国现代知识分子进入社会话语中心的全新“言说”方式。尤其是当“启蒙”被理解为一种变革社会的特殊实践、“救亡”被理解为一种知识分子的使命意识时，新文学的功利主义本质与作家群体的忧患意识等传统文化思想，都在西方人文精神的遮蔽下得以自然延续。这就使得我们不得不去重新思考这样一个重大的理论命题：“进城”或“留洋”的新文学作家，他们是否已经彻底改变了原有的“农民”身份？“乡土文学”的批判理性，是否真正意味着他们告别了“传统”而走向了“现代”？对此，我们完全有必要去重新作出符合历史原貌的正确解答。

---

① 严复．原强//社会剧变与规范重建——严复文选．上海：上海远东出版社，1996：29.

② 鲁迅．文化偏至论//鲁迅全集（1）．北京：人民文学出版社，1981：57.

第二章 “乡土批判”与“精神返乡”的二元对立

“乡土批判”无疑是现代知识分子批驳甚至摧毁封建传统的有力武器，他们找到了愚昧和贫穷的源泉，揭开了田园牧歌的神秘面纱，用“死亡、杀戮、贫穷、愚昧、自食与食人”等鲜血淋漓、残酷寒冷的“乡土意象”颠覆了几千年乡土所承载的“桃源梦想”。但他们却没能也无法进行致命的一击，因为他们也是乡土的儿子，如果乡土是罪恶的，他们的血管里也流淌着罪恶之血。因此对现代知识分子而言，最大的战争不是与军阀、官绅等封建势力的肉搏，而是与流淌于自身及启蒙对象身上的封建意识的精神搏斗，一代或几代人都可能不会胜利，最大的胜利可能是“与子偕亡”，因此就注定了现代文学乡土批判的悲剧性命运。事实也证明他们中的很多人没能获得胜利，在身心的流离失所中，有的人回归到了乡土的精神家园，“与子偕老”。

第一节 对“贫愚之地”的批判

巴金在去法国求学前这样写道：“踏上了轮船的甲板以后，我便和中国的土地暂别了，心里自然装满了悲哀和离愁。……再见罢，我不幸的乡土哟，这二十二年来你养育了我。我无日不在你的怀抱中，我无日不受你的扶持。我的衣食取给于你。我的苦乐也是你的赐与。我的亲人生长在这里，我的朋友也散布在这里。在幼年时代你曾使我享受种种的幸福；可是在我有了知识以后你又成了我的痛苦的源泉。”[1] 巴金对于乡土的矛盾心态是现代作家精神困惑的真实写照。进城或留洋获取的现代知识改变了他们对乡土的认

① 巴金．再见罢，我不幸的乡土哟！//巴金散文——我的故事．杭州：浙江文艺出版社，2007：23.

知，乡土由生养之地变为了贫愚之地、“吃人”之地。在现代理性批判精神的烛照下，乡土被揭开了中国古典文学赋予的纯朴和睦、淡泊从容的“桃源”面纱，从“五四”文学、左翼文学到国统区文学以及东北作家群的创作中，我们都可以看到：无论在地域风貌上，还是人伦关系中，乡土大部分都展现为“萧瑟、荒凉、凄冷、冷漠、隔膜、挣扎、死亡、杀戮、贫穷、愚昧”等鲜血淋漓、残酷寒冷的“虐杀意象”。从精神到肉体，乡土皆为死亡之地。

“五四”乡土文学的代表性人物，是鲁迅、王鲁彦、许杰、废名、蹇先艾、台静农等写实派作家，而“五四”新文学的乡土意象，则是由“鲁镇”、“未庄”、“玉湖庄”、“陈四桥”、“贵州山道”等充满着愚昧荒蛮的地域形象构筑而成。出于思想启蒙的实际需要和都市文化的精神浸染，故乡在“进城”或“留洋”的作家观念当中，不仅是生养他们的亲情之地，同时更是现实中国主体文化的形象缩影。因此，在不同狭小区域里所发生的内容完全相似的悲剧故事，连缀起来也就构成了新文学作家以理智而清醒的现代都市文明意识，对封建文化载体——乡土——的猛烈批判与攻击。“五四”乡土文学的创作重点，主要是从阴冷灰暗的“乡土”氛围和愚昧麻木的“乡人”形象两个方面入手，极力去营造一种中国农村破败、落后、死寂的现实景象。

首先，“五四”乡土小说在其文本当中，自然景观是一种去诗意化的激情写作，大多数作家对“故乡”的叙事描述，都弥漫着阴暗、冷漠、潮湿、混沌、悲哀、死亡等悲凉氛围。“五四”乡土小说在描写故乡景色时，似乎非常注重对“雨雪”、“雨雾”、“阴湿”或“昏暗”、“肃杀”等时空意象的特别强调，传达出凄冷的死亡气息。如鲁迅在《祝福》中写道：“天色愈阴暗了，下午竟下起雪来，雪花大的有梅花那么大，满天飞舞，夹着烟霭和忙碌的气色，将鲁镇乱成一团糟。”“在蒙胧中，又隐约听到远处的爆竹声连绵不断，似乎合成一天音响的浓云，夹着团团飞舞的雪花，拥抱了全市镇。”文中氤氲的浓云与飞舞的雪花构筑的空间压抑而沉闷。在许杰的《惨雾》里，本来有着溪水、沙石、草地、柳林、芦苇的美丽景致的玉湖庄，在癞头金被玉溪村人谋杀后，处处鲜血淋漓：“那边的石滩上面，已经流了四五大堆的血，鲜血被严厉太阳晒干了，转成黑色，凝在石块上，有几分厚薄……成群的苍蝇，已不许人们走近。”空气紧张而恐怖：“人心的惶恐与震荡不宁，真如壶内沸腾着的气泡。”“祠堂前的两边墙上，都竖着刀枪。约有一尺多长的雪亮的刀锋，都张着牙齿冷笑；那锋利的刀锋的下面，都系着一簇鲜红的，如传说故事和戏台上所看到的，厉鬼的红毛……此外还有短棒和长枪，都很

使人惊怖。”大械斗过后，“猛雨和狂风的颠簸，萧萧然如一个疯人的发怒”。杀戮、鲜血、暴风雨混合成的阴森空间令人不寒而栗。徐玉诺在《祖父的故事》中，以立体感的方式去描绘祖父用牛棚改造过的房屋里的潮湿腐烂气味：“现在什么也没有了，那里只留着潮湿和黑暗；我们要一猛的进去，那些朽木材、细菌及干草的沧醉气味，立时会窜进你的鼻孔来，窒住着你的呼吸。”在潘垂统的《讨债》中，讨债者出门时也恰好正逢“满布遥空的雪片，像梅林里萎谢的梅花般飞舞着”。大雪覆盖了周围的一切景象，遮蔽了山峦同时也遮蔽了希望，给人一种孤独而无奈的绝望感。“雨雾”、“雨雪”、“潮湿”、“暴风雨”等时空意象，不仅向读者传达出阴冷而恐惧、压抑而窒息的心理氛围，同时也与人物悲剧命运形成十分紧密的相互对应关系：祥林嫂带着人生遗憾冻死于大雪纷飞的除夕之夜，石匠们在“阴沉沉的秋天”被石块掩埋（《石宕》），癞头金、多理、香桂丈夫变成了三个新鬼，香桂姊在“猛雨和狂风的颠簸”中跳窗自杀（《惨雾》），“小偷”骆毛在一个“天上飞驰着银灰色的云浪”的“阴天”被投水致死（《水葬》）。最经典且又最具有象征意义的乡土背景描写，应属鲁迅《故乡》开头的那段文字：

时候既然是深冬；渐近故乡时，天气又阴晦了，冷风吹进船舱中，呜呜的响。从篷隙向外一望，苍黄的天底下，远近横着几个萧索的荒村，没有一点活气。

仅仅用了几十个字符，鲁迅便以“寒冬”、“阴冷”、“萧条”、“死气”等意象，给读者心灵造成巨大的视觉印象冲击，进而使中国农村破败萧条的严酷现实，直观而生动地跃然纸上。《故乡》的思想深度与作品的景物描写，也因此而形成了内涵与外延的完美统一。

其次，五四“乡土文学”的主人公，基本上是以阿Q形象为代表的“愚民”系列。他们与中国农村极度破败的自然背景有机组合，形象化地勾勒出了现实中国贫穷落后的人文景观。出于思想启蒙的实际需要，尽管“五四”精英知识分子作家也对广大农民的物质生活环境给予了强烈关注，但在整体上却将“落伍”的“乡下人”与“文明”的“城里人”形成鲜明的人格对照，并把农民群体直接视为承载中国传统文化的象征符号，统统纳入到了批判与否定的对象范畴。比如在鲁迅的笔下，阿Q的“精神胜利法”、华老栓的麻木不仁、七斤的“辫子”闹剧、闰土的等级观念、祥林嫂的宗法意识、爱姑的离婚悲剧等等，每一个被批判或被否定者都代表着一种封建传统文化的基本构成因素，而每一个令人心酸的故事叙事又都暗示着作者对于中

国社会现代化历史进程的深切忧虑。与此同时，鲁迅在其“乡土”小说创作中，也深刻地表达了他的另外一种思想焦虑——“乡下人”与“城里人”的对立与隔膜。经常进城办事的七斤成了村里备受仰慕的头面人物，进了一次城的阿Q更是被村里人刮目相看，表面上看去好像是乡下人对于城里人的敬畏之心，九斤老太那句“一代不如一代”的重复牢骚，却清晰地向读者传达了“乡下人”对于世道变化的极度不满。最值得引起我们高度注意的，是贯穿于鲁迅半数小说中那个受过现代都市文明熏陶的知识分子叙事主人公“我”，在重新返“乡”的精神归途中，终于意识到了“我”与“乡民”以及“乡民”与“我”之间的思想鸿沟。因为留洋和进城的“我”，虽然难以割舍思乡之情，但却不再被“故乡”旧人所接纳，所以“我”从灵魂深处感受到了无比巨大的精神痛苦。受鲁迅乡土文学创作理念的深刻影响，以都市现代文明意识去观照乡土文化传统陋习，将农民群体作为封建文化的载体对象而加以批判和否定，几乎成了“五四”乡土文学的共同审美特征。像王鲁彦的《阿长贼骨头》中的阿长，明显就与阿Q有着极其相似的性格和经历。台静农的《天二哥》中的天二哥与小柿子互相打骂的场面，《负伤者》中吴大郎妻子被恶霸强占、脚被砍伤反而受到周围嘲弄的情景，以及蹇先艾《水葬》中即将被处死的骆毛被村人好奇地簇拥着，发出“再过几十年，不又是一条好汉吗”的悲凉呐喊，人们都可以从中发现阿Q和“未庄”的潜在影子。

背景的破败萧条、人物的愚昧落后与故事的凄惨悲凉，构成了“五四”乡土文学批判理性的全部内涵。五四乡土文学所营造的“阴冷、死寂、愚昧”的乡土意象直接呼应了“五四”知识分子提出的“改造国民性”的必要性和迫切性。而对国民性进行改造，广大的“愚民”、“阿Q”群体，扎根于乡土的鲁四老爷、赵太爷、赵举人、假洋鬼子等士绅阶级和假革命都是“国民性”的载体，不具备改造国民性的能力，唯一具备改造能力的就是通过进城或留洋获取了现代思想资源的资产阶级知识分子，因此“五四”乡土文学对乡土的理性批判也表达了五四知识分子重返社会中心的愿望。

左翼乡土文学延续了“五四文学”对乡土社会的关注，“五四”乡土文学展现了乡土社会“民之愚且贫”，但着重点是“民愚”，具有精神拯救的价值取向。左翼乡土文学展现的是“民贫且愚”，着重点在“贫”，具有物质（生命）拯救的价值取向。与“五四”乡土文学在整体上呈现出的阴冷愚昧的乡土意象不同的是：左翼乡土文学力图将乡土社会描绘成两极世界，一极是封建地主阶级、士绅阶级、民族资产阶级等一切反动阶级的“天堂”，另一极是贫民的“地狱”。相较于“五四”乡土文学，左翼乡土文学更注重展

现下层人民遭受的物质上的压榨，以一幅幅“贫无立锥之地的图景”连缀成广大农村“民不聊生”的惨烈景象，从而呼应了左翼阶级革命、土地革命的主题。

在空间意象上，左翼文学以“饥饿呼号、饿殍满地”的图景展现乡民生之艰难。蒋光慈、柔石、胡也频、丁玲、叶紫、茅盾等左翼作家的作品中都展现了乡民在天灾、捐税、战事、兵患匪祸等灾难中的生死挣扎。柔石的《为奴隶的母亲》中，为了活命，春宝娘被典与秀才为妻，典期满后回到家里，依然一贫如洗，生存难以为继。叶紫的《丰收》、茅盾的《春蚕》等作品都以“丰收成灾”为题材，展现了农民所遭受的残酷剥削：终年劳作，卖儿鬻女，但仍家境困顿，食不果腹。尤其是丁玲的《水》和胡也频的《一个村子》，从天灾与人祸的交织中发出了乡民求生不得的呼号，以惨绝人寰的死亡景象展现“乡民之悲苦”。在《水》中，洪水淹没了无数的农人和他们的家园，侥幸从灾难中逃出来的又面临着饥饿和瘟疫。作品弥漫着饥饿和死亡的气息。洪水决堤后，到处“充满着的是绝望，是凄惨，是与死搏斗的挣扎，是在死的深渊中发出求援的呼号”，“太阳从东边上来，从西边下去，时间在痛苦、挣扎、饥饿、惶惶无希望地爬去了，水还霸占着所有的低凹的地方，有些人与畜的尸身，漂着，漂着，又沉下去”。逃生到镇上的灾民，不但没有获得救济，还被禁止进入镇内，“街两头站了许多刚从县城里调来的荷枪的兵士，还有一些镇上团防临时加的团丁”。作品一方面传达出灾民痛苦的饥饿感和强大的求生渴望，一方面展现了农民与剥削政权的生死对立。在胡也频的《一个村子》中，侥幸活着的村民又无辜地沦为军阀混战的牺牲品。在秋收的九月，农人忙于收割，却不料仇敌的军队进城，在敌军的马队走后，“所有的男人都流血地倒在田野上，菜园里，小溪边……狼藉地倒着，有的只剩着半个脑袋。所有的女人，除了几个吊在屋梁上，几个全身赤裸裸地一动也不动的躺在床上，便也和男人一样，死完了。……许多鸡鸭被踏成粉碎了，泥浆似的也成为血肉混合的一小团；许多牛羊都受伤地呻吟着；……一切都变样的，只有那按时而来的月光，还继续着太阳的灿烂”[①]。人为刀俎，民为鱼肉，天灾、兵患、匪祸、战争、租税如同层层阴霾笼罩在乡野大地，民贫如洗，难以为生，叶紫、丁玲、柔石、胡也频等左翼作家对乡土社会的阶级对立、贫富对立的现实展现，以及流溢在作品中的对于“生”之欲望的悲悯与同情都使左翼乡土文学具有了浓厚的现实主义和人道主义精

① 胡也频．胡也频选集（上）．福州：福建人民出版社，1981：547—551.

神。同时，他们对于“民之贫”的真切生动的叙写，也呼应了无产阶级实行农村“土地革命”的必要性。左翼乡土文学还揭示“民贫”的主要原因是封建地主阶级残酷的租税剥削。如蒋光慈的《少年漂泊者》中，“汪中”的父亲因欠租被地主刘太爷毒打致死，母亲也被逼上吊，家中粮食被刘老太爷的伙计挑走，“汪中”被迫流落他乡。叶紫的《丰收》中，云普叔辛辛苦苦种下了谷子，在地主何八爷、李三爹等人的盘剥下自己连吃一顿饱饭的粮食也没能剩下。左翼乡土文学以众多的民众被残酷盘剥的事例批判了“剥削制度及其阶级”的罪恶，也暗示了农村土地革命的合理性。

在众多现代作家的理性批判视野中，乡土不仅是封建意识的载体，还是民不聊生的贫穷之地。传统的“世外桃源”意象从风物到人际关系都被彻底颠覆，可见现代作家们与传统（故乡）决裂的态度之坚决，但这并不意味着他们能彻底地从传统（故乡）中独立，成为现代都市人。首先，进城作家群在叙写乡土时，将自己排除在农民文化群体之外，而事实上，他们进城或留洋获取的现代思想资源都不足以使他们摆脱与传统宗法制乡土社会的联系。从他们存身的都市来说，当时的都市无论是北京还是上海，尽管有了百货店、影戏院、跳舞场、霓虹灯、电梯、咖啡馆、夜生活、报馆、工厂等非传统的现代化元素，但都市的内里依然是传统的小农经济社会。因为“文化的传播是受到社会结构的限制的，我们用自然知识和规范知识分化的格局去和西洋文化接触时，西洋文化的重心也就无法传播进来”①。中国的大都市仅仅移植了西洋都市的表面的浮华，并没有也不可能将其经济基础和主流精神移植过来。费孝通就说当时的“上海是通商口岸，一个倚赖消费者和寄生虫的社区，而不是一个高度发达的现代类型的城市”②。也就是说当时的中国都市不可能提供进城作家群实现现代转型的经济和思想基础。其次，从现代作家的生活经历来看，他们大都在乡间或小市镇接受过传统规范知识的系统训练，后进入新式学堂，或出国留学。如鲁迅、废名、黎锦明、许钦文、蹇先艾、王统照、朱自清、郁达夫等“五四”知识分子都出身于前清书香门第，从小学诗作对，接受传统蒙学教育。而左翼文学思潮的传播者如蒋光慈、胡也频、洪灵菲、成仿吾、郭沫若、丁玲、萧红也大多来自中国的中、下等社会阶层，如“中等地主兼商人”、“破落官绅”、“中、小商人”等家庭，他们大都在自己的家乡接受了传统的文化教育。乡土社会所施与他们的

① 费孝通．乡土中国．70.

② 费孝通．乡土中国．70.

影响相较于现代西方文明所提供的要深厚得多。历史王道和礼教秩序内化为内在的人性就成了所谓的国民性，因此现代进城作家群体必然是国民性的承担者，是传统乡土意识的承担者，现代进城作家群与乡土社会的精神联系决定了他们自身也承担着他们所批判的国民劣根性。马克思在《路易·波拿巴的雾月十八日》中也说："人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去承继下来的条件下创造。一切已死的先辈们的传统，像梦魇一样纠缠着活人的头脑。"[①] 现代乡土文本中"阴暗、恐惧、死亡、绝望、荒凉"的心理情绪就是进城作家群基于自身的尴尬的文化处境，表露出的心理痛苦与困惑。他们批判传统越急切尖锐，"自啮"的痛苦就越深刻，对自身获得的现代性就越质疑。

历史决定了这些"进城作家"只能是"历史的中间物"。他们的身份在"乡下人"与"都市人"之间漂浮，作家们对自我身份的不确定也造成了从"五四"以来的现代文学在精神追求上摇摆于传统与现代之间的特点。现代"乡土文学"的文化批判精神固然存在，但却是以"传统"（精英意识）去否定"传统"（愚民意识）。批判者在对"乡土"文化的深刻反思中，首先是自觉地扮演了一个"城里人"的社会形象，将自己与"乡下人"形成截然对立隔绝的优势群体。其实，这种"世人皆醉我独醒、世人皆浊我独清"的社会优越感，恰恰正是中国知识分子的光荣传统。孟繁华也说："彻底反传统的五四知识分子本身就肩负着重大的历史使命，在这一点上他们恰恰是中国最具传统精神的一代知识分子。"[②] 左翼文学对乡土"民贫难以为继"的叙写中表达的也正是屈原以降的中国传统知识分子"哀民生之多艰"的"悯农、伤农"情怀，那是典型的"上智"对"下愚"的怜悯。而且"左翼作家笔下所展示的农民反抗行为，就其本质而言仍未完全超越中国古代农民起义的群体盲动意识。如茅盾《残冬》中的多多头领导农民吃大户、洪深《五奎桥》中农民的聚众闹事、叶圣陶《多收了三五斗》中村民不满情绪的借酒发泄等，应该说基本上都是中国古代农民揭竿而起反抗皇权模式的现代翻版。……他们还没有真正意识到一场完全有别于传统农民造反性质的现代政治革

---

① 马克思．马克思恩格斯全集（8）．北京：人民出版社，1961：121.

② 孟繁华．百年中国：作家的情感方式与精神地位．北京：文学评论．1996（4）：63—71.

命风暴的悄然来临”。[①]

马克思曾说：“当人们好像只是在忙于改造自己和周围事物并创造前所未闻的事物时，恰好在这种革命危机时代，他们战战兢兢地请出亡灵来给他们帮助，借用他们的名字、战斗口号和衣服，以便穿着这种久受崇敬的服装，用这种借来的语言，演出世界历史的新场面。”[②] 马克思这段话指的是新的革命往往从传统中找到自己道义上的制高点，从而使自己有说服力，资产阶级革命就从古希腊罗马传统和基督教教义中找到了民主与自由的道义制高点，借此让自己与正义和崇高相联系，从而获得成功。“五四”的思想启蒙由于在道义的制高点上是借用西方资源，因此与民众隔膜，终至失败。左翼阶级革命的思想斗争武器是马克思主义的阶级斗争学说，但我们从众多的左翼文本和理论倡导来看，其道义制高点却是传统儒家“士志于道，天下大同”等思想。左翼知识分子巧妙地将马克思主义的阶级斗争策略与老百姓日用而不知的儒家道义传统实现对接，因此，当“共产主义”与“耕者有其田、均贫富、推翻暴君统治”等传统政治理想相嫁接时，也就与中国传统的正义、崇高相联系，迅速地为下层民众所接受，并以新的面孔遮蔽了其中所蕴含的中国式的伦理意识形态。之所以能实现两种思想的嫁接，是因为两者之间具有某种形式上的同构性。首先，儒家将社会政权结构分为“君”与“臣”，马克思主义学说将社会政权结构分为统治阶级与被统治阶级，两种二元划分方式具有形式上的同构性，这也为后来所有的“在上者”均被视为反动阶级奠定了思想基础。其次，儒家提出“民为贵，君为轻”，对君主的要求是“内圣而外王”，民不聊生，证明君是暴君，老百姓造反推翻残暴君主顺理成章。马克思主义的阶级斗争理论认为被统治阶级与统治阶级势不两立，被统治阶级要想获得解放，必须与统治阶级展开革命斗争，包括武装斗争。马克思主义阶级斗争理论在内蕴上与中国传统的农民造反思想也具有相似性。第三，马克思主义学说关于“共产主义”社会的理想与中国儒家的“天下大同”的理想也具有相似性。从“民愚”到“民贫”，从“五四”乡土文学到左翼乡土文学对乡土的批判中，“乡土”批判显现的不仅是文学批判角度的变化，还有知识分子对现代性价值取向的变化，那就是从思想启蒙的个人超越向政治启蒙的群体回归，从西方的民主与科学回归到传统的“悯民

① 宋剑华．论百年中国文学集体主义精神理念的展现形式．长沙：中国文学研究，2002（1）：56—61.

② 马克思．马克思恩格斯全集（8）．北京：人民出版社，1961：121.

伤农”的伦理道德规范，而且这种规范又被最先进的马克思主义学说所遮蔽。

第二节 对“精神家园”的依恋

由于传统的中国知识分子一直都与乡土文化保持着十分密切的血缘关系，那么现代乡土文学在其乡土批判的话语背后，同时也传达着精英知识分子作家群体对于乡土浓烈的依恋气息。这就是历来被学界所忽视了的精神“返乡”现象。

现代进城作家的精神返乡，主要体现为五个方面：一是在乡土文化的批判过程中，有意识或无意识流露出来的感伤情绪。如鲁迅在诀别《故乡》时写道：“老屋离我愈远了；故乡的山水也都渐渐远离了我，但我并不感到怎样的留恋。”虽说是不再“留恋”，但作品中却多次流露出作者对少年闰土挥之不去的深深思念，并一再表示希望后辈能够延续他与少年闰土的友谊而不再产生思想隔膜，字里行间充满着作者对“故乡”的一往情深。萧红笔下的故乡“呼兰河”尽管阴冷而荒凉，她最终也逃离了故乡，终身流浪，但故乡慈爱的祖父和家中蝴蝶翩飞的后花园却是她“永久的憧憬和追求”，令她魂牵梦绕。二是对故乡难以割舍的情绪记忆，经常作为故事叙事的主要情节出现于作品文本当中。如月光照射下《故乡》沙滩的夏夜美景，《父亲的花园》里的逸闻趣事，《在贵州道上》的奇山异峰，《竹林的故事》中的牧歌情调，《黑色子孙之一》（路翎）中“麦子底香和泥土底醉人的气息”，《乡情》（蒋光慈）中儿时的故乡中的小河、柳林、蝉鸣、小伙伴捉迷藏等，强烈的乡土记忆显然成了支撑乡土叙事的主要力量源泉。法国的莫里斯·哈布瓦赫在《论集体记忆》中区别了“历史记忆”和“自传记忆”两个不同的范畴。他说：“历史记忆是社会文化成员通过文字或其他记载来获得的，必须通过公众活动，如庆典、节假日纪念等才能得以保持新鲜；自传记忆则是个人对自己经历过的往事的回忆。人们如何建构和叙述过去在极大程度上取决于他们当下的理念、利益和期待。回忆是为现刻的需要服务的。”[①] 对故乡的回忆情绪对于个体作家而言，是自传记忆，但众多的现代作家在都市共同深情地

① 徐贲．文化批评的记忆和遗忘．天津：文化研究（第一辑）．天津社会科学院出版社，2000：111.

回忆他们的故乡却连缀成了对于故乡的“集体记忆”，借以慰藉被放逐的心灵。就如鲁迅评论许钦文时所说：“在还未开手来写这乡土文学之前，他却已被故乡放逐，生活驱逐他到异地去了，他只好回忆‘父亲的花园’，而且是已不存在的花园，因为回忆故乡的已不存在的事物，是比明明存在，而只有自己不能接近的事物较为舒适，也更能自慰。”[①] 三是通过对“乡风民俗”的细致描绘，进而向读者传达出作者深沉的怀乡思绪。如冥婚、丧葬、冲喜、婚仪、鬼节、典妻、械斗、水葬、跳大神等民俗陋习，在乡土文学中比比皆是，尽管它们是作为批判理性的否定对象而存在，但客观上却向人们展示了作者与这种文化传统间的内在关联性。“乡风民俗”往往是故乡镂刻在作者脑海中最鲜活的印象，它呈现为哈布瓦奇所说的“历史记忆”，而不断地叙说本身就意味着时时反顾“历史”。四是进城后颇感孤独与艰难，故刻意去营造生命世界的精神家园。如“从老远的贵州跑到北京”的蹇先艾，为了不使“童年的影子越发模糊消淡起来，像朝雾似的，袅袅的飘失”[②]，于是便以乡土文学创作去刻意维系着他与“故乡”的精神联系。废名、沈从文等京派作家则从故乡寻找重建人性的精神资源。五是在批判“他者”受“乡土”文化制约的同时，自身自觉地去承载“乡土”文化的某些因素。如“进城”后的鲁迅，赡养母亲与兄弟同住，子“孝”母“慈”其乐融融，在现代“都市”社会中有意识地延续着源自“乡土”文化的生活方式。精神“返乡”是一个非常有趣的文化现象。一方面刚刚“进城”还没有彻底融入到“都市”文化当中的作家群体，对“都市”的陌生感使他们萌生了一种“我愿意回到我的可爱的童年时代，回到那梦幻的浮云的时代”的强烈渴望。王鲁彦在《童年的悲哀》中就曾写道：离开了“故乡”使“我和幸福愈加隔离得远了。我的胡琴，和胡琴同时建造起来的故乡的屋子，已一起被火烧成了灰烬。这仿佛在预告着，我将有一个更可怕的未来”。而另一方面现实中的“故乡”他们又无法回去，因为“万想不到我走后的几年，家乡的光景都大变了！我走后的情形怎么样？何以闹到这样的荒凉呢？”（蹇先艾《到家的晚上》）所以，鲁迅才会万分痛苦失声惊呼：“啊！这不是我二十年来时时记得的故乡？”（《故乡》）其实，“乡土”批判与精神“返乡”的情感矛盾，在很大程度上直接反映着“乡土文学”作家因自身社会身份难以确定而表现出的

① 鲁迅．中国新文学大系小说二集·序//鲁迅全集（第6卷）．北京：人民文学出版社，1981：247.

② 蹇先艾．蹇先艾文集（3）．贵阳：贵州人民出版社，2004：371—379.

焦虑情绪。这种转型期的浮躁心态，并非是中国现代作家所特有的社会现象。卢梭在谈及他刚刚“进城”的精神感受时，就曾直言不讳地说：“我怀着恐惧心情走进这辽阔的尘世荒漠。这纷乱的世界给我一种可怕的孤独感，笼罩着忧郁的沉寂。”[①] 应该说“都市”陌生与难回“故里”，是所有“中间物”知识分子都必须去勇敢承载的人生经历。当现代乡土文学作家清醒地意识到了自身与“乡土”的不可分割性时，他们在透视现代知识分子的思想弱点过程中，便自然会将其纳入到“乡土”文化批判的分析范围，进而去对现代精英知识分子的社会身份提出强烈质疑（鲁迅的知识分子系列小说就很能说明问题）。

“乡土”批判与精神“返乡”构成了五四以来的乡土文学的奇特景观，同时也展示了乡土文学作家精神上的巨大痛苦。俗话说爱之深也就意味着恨之切，批判得越猛烈也就意味着联系越密切。只有从这一认知角度出发，我们才能真正理解现代乡土文学文化批判意识的尖锐性与片面性，阶级斗争意识的人文性和功利性，才能真正理解现代知识分子为挣脱“乡土”文化而进入现代文明所发出的“路”在何方的心灵呼唤。

① （法）卢梭．新爱洛伊丝（书信十四）．张成柱，户思社，译．广州：花城出版社，1995.

第三章　“故园梦破”与“都市隔膜”的双重困惑

“愚昧”、“死寂”、“贫穷”的故乡显然难以承载离乡进城的作家们精神的失落。故园梦破了，灵魂的漂浮又迫使他们希望能重造理想的精神家园，作家们当初都是怀抱进入现代社会的理想进城读书或出国留洋，“都市”理所当然的是“理想之地”，但事实上，无论是现代乡土文学，还是现代都市文学，“都市”在文学意象上都不是正面的积极的形象。一方面，如《春蚕》、《子夜》所揭示的，因其与帝国主义、买办资产阶级等殖民势力的勾结，导致了农村的破产；另一方面，因其奉行的拜金主义与享乐主义，导致了社会的道德沦丧、精神空虚。无论在乡土还是都市，现代作家们在精神上都无家可归。

第一节　故园梦破与再造理想

现代乡土文学从现代文化视角、经济视角、政治视角反观农村，发现文化启蒙难以撼动广漠的乡土荒原，反被弃之如敝屣，宗法制的同化和排斥力量依旧巨大。城市殖民性质的商品经济也没有为农村的发展注入新鲜血液，反而其弊端与旧有的恶习相结合，产生叠加效应，乡村更其为恶：原有的道德沦丧，亲情失落，人心麻木而荒凉。作家们童年记忆中温暖而自由的故乡不复存在。故园梦灭在现代乡土文本中主要体现为两个意象：一是“荒凉意象”，二是“出走意象”。

“荒凉”既是现代作家们对“乡土”的理性批判，也是基于现实而产生的直抵心灵深处的感性认知。在现代乡土文本中，很多作品都写到了乡土社会人心麻木，盲从嗜血，众多的愚众不仅分享了启蒙者的鲜血，也自食自啮。无论是传统的伦理道德中的人道主义还是现代文明所倡导的人性都在乡

土社会缺失，乡土丧失了传统的忠诚、善良、正义、温暖和爱，成了一个荒凉而冰冷的贫愚世界。

“荒凉意象”首先展现为民众盲从造成的对他人生命或生命尊严的漠视，并由此凸显的心灵的荒凉。马克思在批判封建宗法社会时说：“这种失掉尊严的、停滞的、苟安的生活，这种消极的生活方式，在另一方面反而产生了野性的、盲目的、放纵的破坏力量。”“它使人屈服于环境，而不是把人提升为环境的主宰。”[①] 马克思的这段话可以理解为两个层次：一是封建宗法社会中民众蓄积着野蛮力量；二是封建宗法社会中民众只能屈从于环境，不可能独立于环境之上，也就不可能产生具有独立意志的个体，他们是盲从的群体。就是鲁迅所说的“无意识杀人团”。非理性的盲从不仅造成“民被食”，还造成“民食人”而不自知。鲁迅曾揭示乡土社会的“无意识杀人团”的吃人本质，《狂人日记》、《祝福》、《长明灯》、《药》等作品无不说明“民”不但被封建意识“所食”，而且因其是封建意识的承袭者也不自觉地“食人”。民之“食人”往往以集体的名义逃脱虐杀生命之责，也掩盖了从观看或参与虐杀中获得嗜血欲望满足的事实，从而以集体的名义逃脱了人性的审判。如鲁迅作品《孔乙已》中，孔乙已的没落以至沦落为乞丐成为咸丰酒店的笑料，《祝福》中人们津津乐道并鄙夷祥林嫂改嫁，对其丧子由同情渐至取笑，都足以显现人心的荒凉。其次“荒凉意象”还呈现为乡土社会对“杀戮”的非理性的集体意淫。如《药》中形形色色乡民对革命者夏瑜被杀过程与原因的叙说，每个人都从叙述或听闻中获得了心理满足。《阿Q正传》中看阿Q被杀头的无聊的看客，蹇先艾《水葬》中围着看骆毛被处死的村民，无不从他人的死亡中获得了心理的快慰。20年代的中国乡村不仅从风物上破败死寂，而且情感冷漠荒凉。鲁迅以冷峻之笔抵达了卑微灵魂的深处，那就是集体的人性的缺失。鲁迅对乡土社会“人性荒凉”的揭示与批判，在左翼和其他作家群体的创作中得到了延续。其中最具有代表性的作品是胡也频的《械斗》、路翎的《罗大斗的一生》和萧红的《呼兰河传》。胡也频的《械斗》[②]创作于1926年10月。故事发生在浏村。孀居的仲奇的媳妇因为遭到濮村王崇贵的强奸，不甘受辱而跳井自杀。濮村不但不交出王崇贵，反而撕掉“通书”，砍掉了送“通书”的韩伯的指头，并辱骂浏村的女人只配做娼，于是引起两村械斗。故事的背景与许杰的《惨雾》相似：“恰是一个惨淡的天气，

① 马克思．不列颠在印度的统治//马克思恩格斯选集（1）．北京：人民出版社，1995：766.

② 胡也频选集：302—307.

阴阴欲雨。”作品值得注意的是作者对集体行动中人们无意识的从众心理和杀戮欲望的刻画。作者重点写了两个人物，一个是邦平，一个是小工阿二。在村人的义愤激昂中，“其中最惹人注意的，便是平常对于工作极勤劳对于村人极有礼的茂叔的儿子邦平了。因为他不但像其他的人那样的束紧腰带，练习筋骨，并且在沉痛的叫喊中还落着眼泪，宣誓非踏平濮村人的宗祠和祖坟，便不要活了”。小工阿二“毫无忌惮地说着愤慨的丑话……紧紧地握着铁尺，一面跑着一面亢声地喊：‘将濮村女人的乳子来喂狗！……濮村女人，哼！……’他这样说着，心里满是复了仇的得意和骄傲”。邦平可以视为传统宗族观念的卫道者，而小工阿二却是明显的公报私仇。因为有一次瞟濮村女人被骂，阿二认为是“终身的大耻和倒运”，仲奇娘子的死为他提供了泄私愤的机会，所以他“主张最激烈，举动最疯狂”，“自得这不幸的消息。便又欢喜又愤怒的跑到仲奇家里去，可是在半路上他转到三盛酒店里，一口气喝完了六两高粱酒”。在他的亢声怂恿下，“恶劣的空气由是散漫了全村”，最终酿成了两村械斗，死伤各半的悲惨结局。胡也频通过一桩械斗事件显现了宗法制强大的同化力量，展现了集体行动中私欲如何裹挟着集体无意识的盲从毁灭了自己也毁灭了群体。在集体复仇行动中，当杀戮的快感战胜了亲情、同情、正义等基本的道德规范时，人性的残缺、邪恶、荒凉也就更加令人胆寒。从另一个角度来看，这篇作品还表达了早期左翼知识分子对民众“革命性”的质疑。

而路翎的《罗大斗的一生》和萧红的《呼兰河传》则着力展现乡土社会中对生命的漠视以及人伦情感的荒芜。罗大斗在母亲的毒打和辱骂中长大，在家里从没有获得做人的尊严，又因其贫穷和懦弱，以及“萎缩的样子”，在社会上被黄鱼场的光棍们嫌恶和欺凌。罗大斗的一生都在寻找做人的尊严，如作品所写：“罗大斗底最高的理想，便是成为一个真正的男子，就是说，成为一个光棍，有一天能够站在街上，如缺牙的光棍欺凌他似的，欺凌别人。”因为备受欺凌，罗大斗崇拜力量，但被母亲和社会迫害的罗大斗既没有能力爱，也没有能力恨，对母亲和社会充满了迷乱的报复的欲望。他最终选择了撞死在石头上以报复自己的母亲，并向黄鱼场的乡民证明自己是一个真正的男子。母亲与罗大斗之间，罗大斗与黄鱼场的乡民之间没有温情，只有从精神到肉体冷酷的奴役。这无疑是对传统社会赋予乡土的母慈子孝、睦邻亲和意象的颠覆。在萧红的《呼兰河传》中，“荒凉”是作品的主要意象，严寒的冬天、淹死猪狗的大泥坑、破败的草房、生锈的铁犁、破瓦、破缸构筑成作品荒凉的故事背景。在第四章中，萧红从第二节到第五节都在写

“家”的荒凉。第二节开头是“我家是荒凉的”。第三节和第四节的开头都是“我家的院子是很荒凉的”。第五节的开头又是“我家是荒凉的”。多次提到“家”的荒凉，可见“荒凉”是故乡留在萧红脑海中挥之不去的景象记忆和情感记忆。呼兰河不仅景致荒凉，人心也荒凉。活蹦乱跳的12岁的童养媳团圆媳妇被婆婆毒打致病，跳大神时当众洗澡，呼兰河的人们都怀着隐秘的欲望“想去开开眼界”。“过来看热闹的，不下三十人，个个眼睛发亮，人人精神百倍。看吧，洗一次就昏过去了，洗两次又该怎样呢？洗上三次，那可就不堪想象了。所以看热闹的人的心里，都满怀奥秘。”① 萧红以细致的笔触描摹着观看者内心的荒凉。团圆媳妇被折磨死后，请去埋葬的老厨师和有二伯被好酒好菜招待，一个称赞“酒菜不错，”一个称赞“鸡蛋汤也热乎”，“好像他们两个过年回来的，充满了欢天喜地的气象”。这些人物的悲剧既不为自己所知，也不为亲友所动，人的生命如同时间一样麻木无情地轮回，萧红以女性的细腻直抵窒息的乡土社会中生命存在的荒凉。王鲁彦的《黄金》中，金钱支配了人们的情感，乡村也就更显其恶。陈四桥的史伯伯一家因为没有收到城里儿子的汇款，遭到全村人的冷遇和奚落，家里的狗也跟着遭殃。作品中大女儿对“陈四桥人”的性格进行了辛辣的嘲讽：“你有钱了，他们都来了，对神似的恭敬你。你穷了，他们转过背去，冷笑你，诽谤你，尽力的欺侮你，没有一点人心。”

外在景观的破败死寂，内在情感的荒凉麻木，这是现代乡土文学文本塑造的现实的“故乡”意象，也是“乡土中国”意象。从此意象中，我们看到了现代作家深刻的理性批判意识。

现实的“故乡”不但难以成为进城知识分子的精神家园，甚至可能是葬身之地。王鲁彦的《一个危险的人物》就描写了一个近乎无事的悲剧：林家塘人以传统的规范衡量外出读书八年不合乡村古老规矩的大学生林子平，将其一切言行举止均视为“越轨”，与他合影的十几位女同学被说成是他“相好的女人”，讹传他“有十几个老婆”，最后被叔父告发为“共产党”，并在全村人的通力合作下将其抓住拷打致死。这个故事暗含了一个隐喻：进了城的知识分子在乡土社会变成了“异类”，必遭排斥，知识分子实际上也回不了故乡。身与心都不能存于乡土，因此“出走”，切断与故乡的身体和精神联系，成了进城作家们也包括根在乡土的知识分子们追逐现代性的必然选择。现代乡土文本也以众多的“出走”意象表达了他们脱离故土、汇入现代

① 萧红．呼兰河传//萧红经典作品选．北京：当代世界出版社，2004：122.

洪流的渴望。

最典型的还是鲁迅的《故乡》。尽管金色圆月下的海边沙地，戴着银色项圈抓獾的小闰土，像《社戏》一样，保存了作者脑海中的对于童年时代的美好情感回忆——“都曾是使我思乡的蛊惑”，“他们也许要哄骗我一生，使我时时反顾”，但现实的故乡破败死寂，却促成了“我”最终离开故乡时毅然而决然。带走了母亲，卖掉了家产，“我”彻底切断了与故乡之间曾经拥有的血缘和物质关系。只有往前走而再没有了返还的可能，从故乡向外延伸的路，架起了“我”与未来的希望：“其实地上本没有路，走的人多了，也便成了路。”出走的决绝，在后来的《过客》中得到了最好的阐释。从《故乡》中还乡而离乡的“我”到永远走在路上的“过客”，意味着“我”对自己过去历史的毅然抛却：不再知道自己是谁，也不知道“我”从哪儿来要到哪儿去。《过客》中所言：“我只得走。回到那里去，就没一处没有名目，没一处没有地主，没一处没有驱逐和牢笼，没一处没有皮面的笑容，没一处没有眶外的眼泪。我憎恨他们，我不回转去！”老人的劝慰是思乡的蛊惑，前面是死亡也就意味着希望的渺茫，但“我”坚定地前行，决不回转。鲁迅以决绝的“出走”意象，表达了整整一代五四知识分子与故乡、传统决裂的决心，以“本没有路”、“泥泞的路”、“路的尽头是坟墓”等意象传达了“出走者”与故乡决裂的艰难和悲壮，以及对前途怀有朦胧希望但又恐惧其不可知的心理。

知识分子的“出走意象”不单单存在于五四乡土文本中，在其他如左翼乡土文本、自由主义作家的乡土文本中也都塑造了知识分子“出走者”形象。如《少年漂泊者》中汪中逃离了故乡，最终来到城市，参加革命军并牺牲在攻打惠州城的战斗中。萧红的《呼兰河传》中“老主人死了，小主人逃荒去了”，故乡的后花园已经荒凉、凋零。萧红本人“二十岁那年，就逃出了父亲的家庭，一直过着流浪的生活”[1]，终其一生也没有再回故乡。《灭亡》（巴金）中的杜大心因为爱情失意，决意离开故乡去上海求学，母亲死后无意回去，又在上海参加社会主义革命，后因刺杀戒严司令而被杀了头。《家》（巴金）中受到启蒙思想影响的觉民、觉慧都离开了大家庭，不再回转。

京派作家沈从文在1980年11月于美国哥伦比亚大学的讲演中说到自己离开故乡的原因，他说：“我是受五四运动余波影响，来到北京追求‘知

① 萧红．永久的憧憬和追求∥萧红经典作品选．北京：当代世界出版社，2004：401.

识’，实证‘个人理想’的。……事实上，我的目标并不明确，理想倒是首先必须挣扎离开那个可怕环境。”[①] 虽然故乡是沈从文在城市以文学创作立身的根本，但现实中的湘西却让沈从文失落、绝望。一九三四年沈从文因母病返湘，后完成《边城》创作。对于沈从文而言，《边城》就意味着故乡梦破。作品中，湘西社会正直善良的传统道德的坚守者爷爷“死”了，可能的传承者大佬也死了，二佬“出走了”，留下了孤女翠翠独木难支。故园梦灭还体现在《边城》之后的一系列作品中，如《顾问官》、《贵生》、《小砦》、《长河》、《传奇不奇》等作品。在这些作品中，“湘西”已经失去沈前期作品中神话般的纯净与肃穆，往日热闹的码头已经萧条，充斥着嫖、赌、贩卖人口、抽大烟、逼良为娼等恶行，乡村兵患匪祸横行，国民党对苗民起义军的镇压、日军的逼近，都使得湘西充满了变乱的恐惧和惊慌，也处处呈现出与中国其他农村相似的破败腐朽情境。这里不再容忍随自然风物而生的爱情，成了狭隘的自我杀戮的战场，如《巧秀与冬生》中巧秀和冬生的爱情悲剧。这些悲剧性的结局和具有现实主义色彩的叙写，显示了沈从文清醒地意识到了“故乡”实际上已无梦可做，如他自己所说：“因为时代过去了。在过去时代能激你发狂引你入梦的生物，都在时间漂流中消失了匀称与丰腴，典雅与清芬。时间在成毁一切，都行将消灭了。……在这个时代中，你的心即或还强健而坚韧，也只合为‘过去’而跳跃，不宜于用在当前景象上了。”[②]

文学文本中“贫愚悲凉”的故乡意象、众多的知识分子“出走者”形象以及作家们本人的生活选择，都说明在理智上作家们都明知“故乡”承载不了离乡者的精神寄托，同时“生活太匆忙，太杂乱，耳朵眼睛接触声音光色过分疲劳，加之多睡眠不足，营养不足，虽俨然事事神经异常尖锐敏感，其实除了色欲意识和个人得失外，别的感觉官能都有点麻木”[③] 的城市又让他们深感城市的虚伪和疲惫。为了消除自己精神上的不安和惶惑，进城作家们不得不虚构理想的故乡，借以安顿自己焦虑而失落的心灵。尽管这种故乡的实体可能已不复存在，它只是一种虚构的形式，一种抽象物，但是，无论如何，进城作家们都迫切需要它成为精神的象征。因此现代乡土文学就在另一翼显示了“乡土”巨大的精神修复功能。它以理想的精神家园的意象抚慰着漂泊在外的知识分子的精神空寂。如沈从文所说：“写那种和我目前生活完

① 沈从文．沈从文文集（9）．广州：花城出版社，1984．

② 沈从文．水云//沈从文文集（10）．广州：花城出版社，1984：295．

③ 沈从文选集（5）．成都：四川人民出版社，1983：178．

全相反，然而与我过去情感又十分相近的牧歌，方可望使生命得到平衡。”[1]

作为精神家园象征的“故乡”主要呈现为两种意象：一是“诗意”的田园意象，二是温暖的“家”的意象。其中，京派的乡土小说创作通过对“诗意”故乡的想象，表达了作家们试图从传统文化精神中找到资源重造“理性人性”的愿望，这种愿望的动机正是为了追求“现代性”，而不是“前现代”或“反现代”性追求。

海德格尔说：“诗化使人之栖居第一次进入了自己本质。诗化乃是真正的使栖居者为栖居者。”[2] 栖居，存在之意。在西方，诗意使人类获得了超越现实苦难的勇气和对美好未来的信心，体现了人类在困境中的超越精神和审美精神，它是与人对自己的认识相联系的一个具有启蒙主义意味的语词。“诗意”也是中国古代文学艺术最高的美学追求。“诗意”中蕴涵的浪漫主义精神、内在的抒情性、古典的情韵、人与自然万物的和谐性内化为一代又一代中国文人的审美理想。它往往与散淡、闲适、自在自为的生活态度以及优美的自然景象相联系。它表达的也是中国文人对自身存在意义的本体性认知。“诗意”不论在中国传统文化中，还是西方先哲的理解中，都指向“精神解放”、“精神超越”。这一“诗化”传统在“五四”后受到猛烈冲击，被鲁迅批评为“阿Q精神”，意为自欺欺人。如前所述，鲁迅的现代乡土小说和革命的乡土文学都叙写着非诗意的乡土，而且对于“非诗意”的乡土的叙写，正是作家们获得了现代批判意识的体现。“乡土情感”正是现代作家在理性上要抛弃的情感，因为只有出乎其外，才有客观的评判。但京派作家毫不掩饰自己的乡土情感，如沈从文就说：“在都市住上十年，我还是个乡下人……我就永远不习惯城里人所习惯的道德的愉快，伦理的愉快。”[3] 废名也一直以乡村生活为其精神归宿。萧乾则在《给自己的信》中说：“虽然你是地道的都市产物，我明白你的梦，你的想望却都寄在乡野。”[4] 师陀也说：“我是从乡下来的人，说来可怜，除却一点泥土气息，带到身上的亦可谓空空如也。”[5] 肯定自己的“乡下人”身份，承认自己在情感上对乡土的眷恋，其实是他们对自我文化身份的选择与辨识，同时也显示了他们对传统文化

---

① 沈从文．水云//沈从文文集（10）：279.

② 海德格尔．诗意地栖居//刘小枫主编．人类困境中的审美精神．上海：东方出版中心，1994：562.

③ 沈从文．篱下集·题记//沈从文文集（11）：33.

④ 萧乾选集（3）．成都：四川人民出版社，1984：274.

⑤ 刘增杰．师陀研究资料．北京：北京出版社，1984：49.

“诗意美”的认同与回归心态。在对“诗意美”的情感认同和意境想象上，他们与传统的文人雅士在精神意趣上是相通的。首先是京派作家在乡土自然风物的展现上，呈现出传统“自然”的审美趣味。唐代司空图《诗品二十四·自然》篇云：“俯拾即是，不取诸邻。俱道适往，著手成春。如逢花开，如瞻岁新。真与不夺，强得易贫。”在传统“自然”品格中，蕴涵着“真性情”、“适意”、“清新”、“天然”、“生趣”等自在自为意象。而在废名的《桥》、《竹林的故事》、《河下柳》等作品中，清清的流水、翠绿的竹林、鲜艳的桃花、淡烟般的柳树交织成“自然适意”的乡土情境。批评家李健吾就曾说过：“他（废名）追求一种超脱的意境。意境的本身，一种交织在文字上的思维者的美化的境界，而不是美丽自身。”[①] 另外，在废名的笔下，乡土社会人际关系温情融洽，古朴淳厚。如《桥》中，史奶奶热心地为小林与琴子两个未成年人的婚事奔走，史奶奶与长工三哑之间名为主仆，实为亲人。《竹林的故事》中三姑娘如林中修竹，自立自强，讲信修睦，为人宽厚。一切如同沈从文所说：“充满一切农村寂静的美。差不多每篇都可以看得到一个我们所熟悉的农民，在一个我们所生长的乡村，如我们同样生活过来那样活到那片土地上。不但那农村少女动人清朗的笑声，那聪明的姿态，小小的一条河，一株孤零零长在菜园一角的葵树，我们可以从作品中接近，就是那略带牛粪气味与略带稻草气味的乡村空气，也是仿佛把书拿来就可以嗅出的。”[②] 而沈从文笔下的湘西世界也是“诗意”盎然。就自然环境而言，在沈从文的笔下湘西山寨如同一幅幅淡妆浓抹总相宜的青绿山水：“松杉挺茂，嘉树四合”[③]，“那些渡筏，在静静溪水中游动，两岸全是竹林高山”[④]，“野花多用比春天更美丽炫目的颜色点缀地面各处。沿河的高大白杨、银杏树，无不为自然装点以动人的色彩，到处是鲜艳与饱满……枫树下到处是彩色斑驳的美丽落叶……天宇澄清，河水澄清”[⑤]。就人文环境而言，这里的人们良善纯真，自由、灵动而坚韧。“河岸上那些人家里，常常可以看到白脸长身见人善作媚笑的女子”[⑥]，孩子们“养蛐蛐打架，养鹌鹑，养鸡养鸭子同

---

① 李健吾文学评论选．银川：宁夏人民出版社，1985：52—53.

② 沈从文文集（11）：97.

③ 月下小景//沈从文文集（5）：44.

④ 一个大王//沈从文文集（9）：209.

⑤ 长河·秋//沈从文文集（7）：22.

⑥ 我所生长的地方//沈从文文集（9）：103.

鹅，全可以比输赢”[①]，“河岸吊脚楼上妇人在晓气迷蒙中锐声的喊人，正如同音乐中的笙管一样，超越众声而上”[②]，“村子中老妇人坐在满是土蜂窠的向阳土墙边取暖，屋角隅可听到有人用大石杵缓缓的捣米声”[③]。如沈所说“一切景象全仿佛是诗，说不出的和谐，说不尽的美”[④]。“只要诗化呈现，人将人性地栖居于大地上”（海德格尔），海德格尔认为“诗化”是人性完满的方式，而“人性”正是“现代性”的要义之一。因此，废名、沈从文笔下诗化的故乡，表达的是他们对“理想人性”的追寻，也是“现代性”诉求，而不是动机上的反现代。但不能否认他们的确反顾了传统。虽然同为京派作家，实际上在“诗意”情境营造上，废名与沈从文也有差异。废名追求的是合乎情、止乎礼仪的文人化的雅致的“诗意”，而沈从文笔下的湘西世界显然超越了中国传统的古典“诗意”内涵。沈的湘西世界是一片非文人传统浸染的自由而快乐的生命之地，它既对抗着传统中国的伦理文化，也对抗着现代城市商业文明。它丰富的人性内容也是传统“诗意”所缺乏的。也只有从这个角度出发，才可以理解沈从文所说的“在希腊小庙中供奉理想人性”的含义，那就是将传统（古典传统和边民传统）与现代性融合。

“故乡”还以温暖的“家”的意象抚慰着漂泊者孤独寂寞的心灵。他们往往以游子的视角和心态叙写记忆中“家”的温暖，或者表达对“家”的情感渴望。鲁迅在《从百草园到三味书屋》、废名在《浣衣母》、丁玲在《母亲》、萧红在《呼兰河传》《小城三月》等作品中，通过回忆性的叙述，回想着“家”曾经给过自己的“爱”和“温暖”。沈从文由昆明的细雨霏霏也会联想到故乡的惬意场景：“这样的雨，在故乡说来是为划龙舟而落。若在故乡听着……连梦也是甜蜜而舒适！”[⑤]“故乡”以“家”的意象消除了离乡的孤寂，以“归宿”的形式抚慰失落的心灵。老舍钟爱北京，在他记忆中的北京是“乡土”的城，温暖的“母亲”。1936年老舍在青岛忆北平，他这样写道：“假使让我‘家住巴黎’，我一定会和没有家一样的感到寂苦。巴黎，据我看，还太热闹。自然，那里也有空旷静寂的地方，可是又未免太旷；不像北平那样既复杂而又有个边际，使我能摸着——那长着红酸枣的老城墙！面向着积水滩，背后是城墙，坐在石上看水中的小蝌蚪或草叶上的嫩蜻蜓，我

① 阿丽思中国游记//沈从文文集（1）：402.

② 一个多情水手与一个多情妇人//沈从文文集（1）

③ 沈从文文集（10）：289.

④ 阿黑小史//沈从文文集（5）：217.

⑤ 长庚//沈从文文集（11）：289.

可以快乐的坐一天，心中完全安适，无所求也无可怕，像小儿安睡在摇篮里。”[①] 可以看出，老舍在北京捕捉到的，是“像小儿安睡在摇篮”里的温暖、安稳、舒适的“家”的感觉；所追寻的，是幽静的“自然”中空间的“自由”与时间的“空闲”。“家”与“自然”恰恰是农业传统文明的起点与归宿。老舍把他对北京的爱比作对母亲的爱，内含着一种“寻找归宿”的欲求，他所迷恋、追怀的是“乡土”的北京城。

最擅长表现都市风景线的新感觉派小说也在对“都市”的厌倦中表达着对“乡村”的渴望，传达出“海派”作家“魂归故里”的精神诉求。如《PIERROT》中的潘鹤龄时常怀念着家乡的竹笋、阳光、泥土味、风、空气，而在都市被当作“洋娃娃”玩弄作践的舞女，一到乡间竟变成了受敬重的“牡丹妖”(《黑牡丹》)。《风景》更是直接表达了作家的从都会生活中逃离出去，回归乡村的渴望。在这篇小说中，主人公是一个都市少妇，她逃出都市，搭上早车，为的是“学着野蛮人赤裸裸地把真实的感情流露出来”，在乡村，她把积压着的真实欲望和情感尽情地发泄，穿着“高价的丝袜”踏着草地爬土丘，“把身上的衣服脱得精光，只留着一件极薄的纱内衣”。人物的行为表达了作者强烈的摆脱都市虚伪与束缚，回归乡村的渴望。在穆时英《田舍风景》里，作者沉醉在自然美景中，并生发出回归土地的渴望。“从峰顶，一片苍翠的松林直卷下来，在山腰那儿和一丛丛的茶花混在一起，滚到山坡下在溪旁蔓延了开来，杂生在两岸的桃柳里边。水面上静静地漂着落花，时间是停住了，空气中有一种静止，只听得松韵的金戈铁马声。于是我有一个希望，让我溶化在大自然里边吧。”[②] 在新感觉派小说里，乡村处处诗意而美好，残缺的都市人性往往在乡村寻找到了完满。这种向乡村逃离、寻找的姿态也显示了“海派”作家内心深处隐秘的“回归故乡”的渴望。

不论是“故园梦破”，还是“重造理想”，作家们价值评判的背景和视角都是都市，“乡土”的美与丑都是都市反观的结果。也就是说无论思念乡土还是批判乡土，这些作品都使用了城市言说方式，作家的叙述通常吻合了都市人的精神方式，预先设定的阅读主体也是都市人。因此现代文学反顾乡土仅仅是一种精神形式，而不是实践行动，它表达的是现代知识分子在精神层面该“决绝出走”还是该“魂归故里”的理性与情感选择的矛盾，以及由此显现的知识分子对于现代性目标的集体虚妄。

---

① 老舍．想北平．北京：京华出版社，2005.

② 郭俊峰，王金亭主编．穆时英小说全集（上）．长春：时代文艺出版社，1998：113.

第二节　文明向往与都市批判

从历史发展角度而言，相对于乡土，都市显然标志着一种更为高级的文明阶段，也是一种新的不同于乡土的生存方式。向往城市并希望"像城里人一样生活"，这是人们弃"乡"赴"城"的精神动力。与此同时，以高度工业化与商业化为现代文明的价值准则，也集聚膨胀了人们的城市想象与建立都市的欲望。中国现代文学正是以此为契机，向广大读者激情展示了它光彩夺目的人文理想。比如，沈从文在其小说《三三》、《翠翠》当中，就曾精确地描绘出了女主人公对于现代都市生活的主观想象："翠翠"听了祖父对"女学生"的介绍，由排斥转为觉得"并不可怕"，并心生向往，怀孕后怕被婆家责罚，"也想逃走，收拾一点东西预备跟了女学生走的那条路上城"，"到城里去自由"。在《三三》中，城里来的白脸少爷对三三的好感，管事打听三三的生辰八字……都勾起了三三母女对未来城里生活的幻想。在丁玲的《阿毛姑娘》中，作者深入山里姑娘阿毛的内心，细致地展现杭州之行的所见所闻对阿毛的生活观念产生的影响："在这旅行中阿毛所见的种种繁华，富丽，给与她一种梦想的根据，每一个联想都是紧接在事物上的；而由联想，所引伸的那生活，那一切，又都变成仙似的美境，把人捆缚得非常之紧，使人迷醉到里面，不知感到的是幸福还是痛苦。阿毛由于这旅行……从单纯的孩提一变而为好思虑的少女了"，看到大洋房，"出乎她想象的那样巍峨，那样美好。她望到那悬在天空中飘扬的一杆旗子，她心也像旗子一样，飘扬个不住"。城市勾住了阿毛姑娘的心魂。她向往城里人的周末郊游，向往隔壁年轻情侣的浪漫爱情，向往城里人开 PARTY 传出的喧闹声和钢琴声，在阿毛的心里城市代表着浪漫、富裕、自由的新生活。在穆时英《田舍风景》中，云老爹的大儿子去了上海，二儿子云二也想着去上海。听到丁老爷派人下乡抢稻谷，云二闷闷地望着足下的镰刀，想："种田么？大米饭也吃不成咧。"于是，上海这诡秘的城市又在他眼前恍摇起来。上海在青年农民的想象中充满了无限的生机和魅力："上海！上海是一座黄金色的城市，不可想象的城市；是一切的光明，一切热和力；是他的安慰，他的幸福；和凤姐一同地照耀着他，使他充满希望。"在施蛰存的《春阳》中，大都市的"春阳"引得蝉阿姨"一阵很骚动，对于自己的反抗心骤然在她胸中灼热起来"，上海银行职员出于职业礼貌的殷勤更是诱发了蝉阿姨隐秘的春心萌动。

尽管都市在现代文学中是弃绝乡土和批判乡土的动力，但无论是对于都市的向往还是对于生活在都市的描摹，现代文学作品都没有或少有正面的、积极的肯定。相反，“城市化”所展现的现代化前景往往受到猜忌和怀疑。如翠翠、三三的希望都落空了。翠翠被婆家发现，继续她的童养媳生活。城里少爷得痨病死了，梦幻破灭的三三“心里好像掉了什么东西，极力去记忆这失去的东西的名称，却数不出”。现实生活中，阿毛姑娘的丈夫粗俗鄙陋，不懂风情，婆家也只能勉强维持生计，最后“像城里人一样”生活的心魔折磨死了阿毛姑娘。《田舍风景》中云二的大哥去了上海几年了，但一个钱也没寄回来，暗示着云二的希望也会落空。蝉阿姨发现银行职员对每一个女主顾都很殷勤，越年轻的越殷勤，在失落中坐上了返家的黄包车，计算着在上海为数不多的花销。他们的希望和失望暗含了一种隐喻：都市激发了乡土丰富的想象，它在人们的心里播撒了对于新生活的渴望，但也就仅仅停留在精神想象层面，实际上摆脱乡土进入城市非常艰难，城市也并不像人们想象的那样美好。

尽管都市在中国的现代化进程中提供了个性自由、民族平等的观念，革故鼎新的创造力，容纳各种文化思想的开明风度以及解放精神和叛逆精神，但“都市形象”在现代文学中却往往被描写成虚伪、堕落、迷乱、空虚等负面的形象。如“五四”乡土小说就对被近代商业文化“污染腐化”的都市文明和迷途的乡土灵魂进行了文化批判。在许杰《赌徒吉顺》中，本来勤劳节俭的吉顺，当他步入“建筑有些仿效上海，带着八分乡村化的洋气”的县城后，因抵御不了灯红酒绿的诱惑，终于染上了城市的腐化、赌博、酗酒等恶习。他只信奉金钱，丧失了道德感和亲情，最后甚至典妻去满足自己的欲望。作品通过对这种地道、本分的农民向金钱欲求和商品化的观念转移的刻画，表达了对腐化的都市文明的批判。

现代文学文本对都市的批判主要体现为三个方面：一是京派作家们对都市人性虚伪异化的批判；二是新感觉派对都市人生的否定；三是左翼文学对都市“腐朽堕落”社会的批判。当代学者吴福辉说：“京派是最富于乡村情感的作家”，“反映乡土，使用的是抒情笔墨，当他们以乡村中国的眼光，转过来面对城市时，便不禁露出嘲讽的尖刺”。[①] 京派的都市题材小说主要以人性批判为切入点，展现都市绅士阶层在“文明”的外表下虚空的灵魂。在京派都市题材小说中，“文明”与“生命”呈现为对立状态，“文明”的虚伪

① 吴福辉编选．京派小说选·前言．北京：人民文学出版社，1990：21．

破坏了“生命”的美，背离了京派作家理想的“优美、健康、自然而又不悖乎人性的人生形式”。在萧乾的《篱下》中，乡下的姥姥死了，小主人公环哥和母亲只能投奔城里的姨夫。在环哥的眼里，姨夫和善礼貌。作品描述了一段姨夫招待母子吃饭的场景：“……环哥听姨父用极客气，极有礼貌的样子劝妈放心，说：‘地方有的是，都是一家人。’对这和善的男人，妈仿佛倒要哭出来，环哥顾不得这许多，只用小手握住那红漆箸，就把塞在喉咙间的米粒顺溜地滑进小肚囊里去。并不时地伸长胳膊，扯着小脖子，用筷箸遥遥地捕捉一片颜色别致的菜，直到和善的姨夫把大大的一箸夹进他碗里去，跟着妈狠狠地瞪了他一眼……”但姨父的和善并非本心，是出于虚伪的“教养”，实际上他已暗中决定把这对孤儿寡母赶走，表面的和善与内心的毫无亲情形成对比，反映都市人异化虚伪的人性。京派女作家凌叔华的小说《吃茶》叙述少女芳影与一个青年男子王斌的交往。王斌的“文雅”、“博学”，以及对芳影的“礼让”和“体贴”使她深深沉醉在爱情的梦想里，随着小说情节的不断推进，似乎爱情即将实现。然而就在情节的高潮处，作品突然出现了一个逆转的结局：王斌的新娘并不是芳影，他对芳影的种种殷勤，只是出于一个“文明”绅士的礼貌与教养。“文明”的虚假外衣遮盖了人们真实的生命情感，都市人的生命也因此呈现为虚假状态，与本真素朴的乡土人生形成鲜明对比。

沈从文的都市小说也通过“文明”与“生命”的对比，展现都市人人性的虚伪堕落。沈从文认为都市生活使人丧失了生命的健康与优美，都市女子“生命无性格，生活无目的，生存无幻想”，男子呈现“雄身而雌声”的“阉寺性”。如《第二个狒狒》、《棉鞋》、《一个女剧员的生活》中的都市男女形象。在沈从文的《绅士的太太》中，通过绅士和太太间各自心照不宣的故事，勾画出了都市绅士阶层在文明的表象后混乱、堕落的家庭生活风景。以新自命的都市绅士们“往往满腹经纶，举止文雅，谈吐不凡，处事不惊”，“多数念点佛，学会静坐，会打太极拳，能谈相法，懂鉴赏金石书画”，但这些都只是文明“外衣”，他们内里躁动而猥琐。丈夫可以在客厅昏黄的灯光里与太太的女友暧昧地调情（《有学问的人》），妻子可以被作为诱饵，满足丈夫一个新奇的“闪念”（《某夫妇》）。在《八骏图》中，沈从文对绅士阶级的道德、人性进行了心理学分析。“八骏”，指的即是八位被称为“千里马”的大学教授。故事的主角有小说家周达士，物理学家教授甲，生物学家教授乙，哲学家教授丙，史学专家教授丁，以及六朝文学史专家教授戊……这些知识“名流”，分别于暑期来到青岛海边一所学校讲学。表面上，他们个个

“为人显得很庄严”，心里却时时刻刻被情欲鼓动，他们的生命在维持外表的“尊严”和屈从内心的欲望之间展开拉锯战，如弗洛伊德所说的“自我”与“本我”之间的冲突，并由此现出了虚伪、自私、猥琐的原形。“本我”对性的欲望在“道德”及“文明”的幌子下被抑制，只能以种种变态、畸形的方式表现出来。都市绅士阶级“情与欲”的扭曲与沈从文笔下湘西社会雄强率真的自然人性形成鲜明对比。

京派作家显然是以“理想人性”的标准来看取都市人生，看到了城市化造成的人性异化现象。但京派的理想人性却只存在于“田园牧歌”中，如萧乾的《道谤》就把乡村生活与乡民精神视为“都市人”的引导与拯救力量，沈从文的理想人性也只存在于《龙朱》、《柏子》、《媚金与豹子》、《凤子》等展现的传奇情境中。现代文学的理性创作，如前所述，都明证了乡土的贫愚，现实中的故乡无法承载京派作家们的田园梦想。因此向故乡回溯，只是京派作家们在城市的精神生存策略，也显现了他们内心深处由于不能融入城市而产生的孤独、自卑心理。如萧乾笔下通过儿童视角体悟到的城市人生，感觉往往自卑而孤寂：《篱下》中环儿寄人篱下，无家可归；《落日》中唯一的亲人母亲逝去，对于刚满十二岁的贫儿来说，世界也就黑暗无光。这些小说无论从标题还是从内容来看，都表达了强烈的对于城市的恐惧和自卑。这种失落和自卑也是刚到城市的沈从文曾经经历的心理感受。投考失败的沈从文发现自己费尽力量也无法进入到都市的上层，曾经十分自卑，他说“凡是别的人所知的我都不知，凡是一个二十岁傻子也能做的事我都不能。到这人海中，我正如一个从另外的什么国度里爬过来的人”[①]。从京派作家城市批判的动机和原因来看，他们执着于乡村梦影，对于都市的警惕和防御心理阻碍了他们进入都市的内里，因此他们笔下的都市形象苍白而枯燥，也从另一个角度说明了现代知识分子弃绝传统进入现代的艰难。

新感觉派被誉为最具现代性的都市作家群体，他们笔下的都市充满了快节奏的动感，流光溢彩，同时也纸醉金迷。新感觉派虽然生活在都市，充分感受到了都市的律动、都市的解放感和叛逆精神，如大学毕业的穆时英，“是个摩登 boy 型，衣服穿得很时髦，懂得享受，烟卷、糖果、香水，举凡近代都市中的各种知识，他都具备”，经常出没舞厅并最终与舞娘结婚，但这并不意味新感觉派对“都市”文化就高度认同。相反，他们透过光怪陆离的都市表象看到了“都市”肮脏黑暗的灵魂：“在这儿，道德给践在脚下，

① 从文小说习作选·代序//沈从文文集（11）：44.

罪恶给高高地捧在脑袋上面”（《上海的狐步舞》），“有钱的是人，没钱的是牛马”（穆时英《咱们的世界》）；“都市”是一个黑白颠倒的地狱：“不做贼的人也偷了东西，顶爽直的人也满肚皮是阴谋，基督徒说了谎话”（《夜总会里的五个人》），“一切抽象的东西，如正义，道德的价值都可以用金钱买的经济时代”（刘呐鸥《热情之骨》）。

新感觉派都市小说对“都市”的否定主要体现为两种意象：一是“压扁的都市人”意象；二是“狂欢与感伤”的都市心理意象。丹尼尔·贝尔认为：城市“它提供了一条通向新生活方式的捷径，造成前所未有的社会流动性。在艺术画布上，描写对象不再是往昔的神话人物，或大自然的静物，而是野外兜风，海滨漫步，城市生活的喧嚣，以及经过电灯照明改变了都市风貌的绚烂的夜生活。正是这种对于运动、空间和变化的反应，促成了艺术结构和传统形式的错位”[①]。新感觉派在创作中，常常运用印象叠加的方式，用电影画面式的快速横移展示现代都市生活场景，抓住其中人物的言行举止和内心感受来叙写都市的光怪陆离以及躁动背后深深的疲惫感。新感觉派创造的“都市”充满着躁动不安快速旋转的动感。如穆时英在《上海的狐步舞》中写道：“‘上海特别快’突着肚子，达达达，用狐步舞的拍，含着颗夜明珠，龙似地跑了过去。”“星期六晚上的世界是在爵士的轴子上回旋着的‘卡通’的地球，那么轻快，那么疯狂。”城市的喧嚣甚至能带给人幻觉，如刘呐鸥的《游戏》中：“那街上的喧嚣的杂音，都变做吹着绿林的微风的细语；轨道上的辘辘的车声，我以为是骆驼队的小铃响。最奇怪的，就是我忽然间看见一只老虎跳将出来。我猛吃了一惊，急忙张开眼睛定睛看时，原来是伏在那劈面走来的一位姑娘的肩膀上的一只山猫的毛皮。”其次，新感觉派创造的“都市”在视觉上灯光闪烁，令人眼花缭乱，呈现出一幅迷醉而疲惫的都市景象。如穆时英在《上海的狐步舞》中所写：“沿着那条静悄的大路，从住宅区的窗里，都会的眼珠子似地，透过了窗纱，偷溜了出来淡红的，紫的，绿的，处女的灯光。”在《夜总会里的五个人》中，“红的街，绿的街，蓝的街……强烈的色调化装着的都市啊！霓虹灯跳跃着——五色的光潮，变化着的光潮，没有色的光潮——泛滥着光潮的天空，天空中有了酒，有了烟，有了高跟鞋，也有了钟……”在《PIERROT》中：“街有着无数都会的风魔的眼：舞场的色情的眼，百货公司的饕餮的蝇眼，啤酒园的乐天的

① （美）丹尼尔·贝尔．资本主义文化矛盾．严蓓雯，译．南京：江苏人民出版社，2007：95.

醉眼，美容室的欺诈的俗眼，旅邸的亲昵的荡眼，教堂的伪善的法眼，电影院的奸猾的三角眼，饭店的朦胧睡眼……桃色的眼、湖色的眼、青色的眼。眼的光轮里也展开了都会的风土画：植立在暗角里的卖淫女；在街心用鼠眼注视着每一个着窄袍的青年的，性欲错乱狂的，棕榈树似的印度巡捕；逼紧了嗓子模仿着少女的声音唱十八摸的，披散着一头白发的老丐……”施蛰存在《春阳》中写道：“眼前的一切都呈着明亮和活跃的气象。每一辆汽车刷过一道崭新的喷漆的光，每一扇玻璃橱上闪耀着各方面投射来的晶莹的光，远处摩天大厦的圆瓴形或方形的屋顶上辉煌着金碧的光……”五光十色与喧嚣旋转构筑成的都市视听景象一方面令人躁动，“像一只爆了的气球”（《夜总会里的五个人》），另一方面令人迷醉和疲惫，“疲倦的身子，疲倦的心”（《初夏的最后一朵玫瑰》）。在这样喧嚣躁动、流光溢彩的视听空间中，新感觉派塑造了形形色色的被“压扁了的都市人”形象。主要可以概括为四种类型：一是交际花类型。如《黑牡丹》中的黑牡丹、《CRAVEN “A”》中的余慧娴、《夜中》的茵蒂、《夜总会里的五个人》中的黄黛茜，她们是都市欲望的化身，但最终为都市所弃。二是都市精英类型。大多为有一定知识教养的小资产阶级知识分子、富家子弟或商人。他们出入夜总会、华东饭店、亚历山大鞋店、约翰生酒铺、德茜音乐铺、汉密尔登旅社等都市的现代化场所，如穆时英作品中出入夜总会的律师、银行家、富家子弟、珠宝掮客、作家等。他们是都市享乐主义的代表。三是城市小职员类型。如施蛰存作品中与女友幽会于大戏院的已婚男子，银行记账员小陆等。他们虽然羡慕城市的声色娱乐，却总是自惭形秽，不敢跻身于其间，生活在摩登城市的边缘。四是城市贫民类型。如穆时英作品《偷面包的面包师》中的面包师、《断了条胳膊的人》中的失业工人、《手指》中的翠姐儿、《南北极》中的拉车人“小狮子”等。他们生活在城市的底层，饱受欺凌和剥削，随时会因失去工作而陷入生计困顿。这四类人在都市中虽然阶层不一样，但有一个共同特征：没有明天、没有未来。对于富裕阶层来说，“金子大王”会破产，最后只能自杀。对于小职员和工人来说，随时会失业。如面包师因为偷带了自己做的洋饽饽给一家老小解馋，丢了工作。被工厂开除的丈夫，闲在家里，听到孩子们饿得哭，一刀捅死了自己的孩子，又杀死了救孩子的妻子，自己自杀。（《南北极》）对于交际花们来说，都市人生只能逢场作戏，没有真正的情感。如人前风光无限的交际花余慧娴却实际上被人视作玩乐之物：“我们都跟她说过爱她，可是谁是真的爱她呢？那么 cheap 的”，认识到自己只是“cheap”的玩物，余慧娴（“黑猫”）选择了自杀。（《CRAVEN “A”》）这些

作品中的人物或者以死亡结局，或者以深深的失落、迷惘想象着“辽远的旅程”，传达出“新感觉派”作家内心深处对于都市生活巨大的焦虑感、恐慌感和厌恶感，反映出他们对于“都市没有未来”的集体认知和感伤绝望的心理情绪。动荡不安、金碧辉煌的都市背景，夹杂着感伤、令人迷醉的音乐以及死亡的气息，构成了新感觉派笔下具有否定意味的颓废的都市意象。

“新感觉派”对都市的否定还体现在他们作品中传达出来的及时行乐的狂欢情绪和浓郁的感伤情绪。都市的商品经济将一切沦为商品，人也沦为“物”的奴隶，即马克思所说的“人的异化”。在生命价值观念、人伦关系上金钱迅速成为赤裸裸的统治力量，原有的封建道德价值体系在人们的精神狂欢中迅速崩溃。在穆时英的作品中，“儿子凑在母亲的耳朵旁说‘蓉珠，我爱你呢？……’母亲躲在儿子的怀里，低低的笑”（《上海的狐步舞》）。“我们这代人是胃的奴隶，肢体的奴隶”，“我是在奢侈里生活的，脱离了爵士乐，狐步舞，混合酒，秋季的流行色，八汽缸的跑车，埃及烟……我便成了没有灵魂的人”。“每天都带着一个新的男子，在爵士乐中消费着青春，每个男子都爱她，可是每个男子都不爱她。”（《CRAVEN“A”》）在刘呐鸥的《都市风景线》中，都市更是声色犬马之地，充斥着影戏院、跑马场、酒馆、舞厅，都市男女沉溺于花天酒地的感官享乐，在对情欲与金钱的追逐中耗尽青春。没有金钱，就没有明天，都市中拥有金钱的人们都及时享乐，放纵欲望，而作品中的人物没有未来、及时行乐的心理情绪在一定程度上也是新感觉派作家们对都市人生的价值困惑的反映。如同穆时英在《白金的女体塑像·自序》中所说：“23 年来的精神上的储蓄猛地崩坠了下来，失去了一切概念，一切信仰；一切标准，规律，价值全模糊起来。”困惑意味着不能完全认同，因此新感觉派在表达狂欢情绪的同时，也表达了在都市灵魂无可皈依的深深的忧伤。穆时英说：“当时的目的只是想表现一些从生活上跌下来，一些没落的 Pierrot。在我们的社会里，有被生活压扁了的人，也有被生活挤出来的人，可是那些人并不一定，或是说，并不必然地要显出反抗，悲愤，仇恨之类的脸来；他们可以在悲哀的脸上戴了快乐的面具的。每一个人，除非他是毫无感觉的人，在心的深底里都蕴藏着一种寂寞感，一种设法排除的寂寞感。”[①]《夜》中的水手不断地发问：“家在哪儿？家啊！”“舞着的人像没了灵魂似的在音乐里溶化了。他也想溶化在那里边儿，可是觉得自家儿流不到那里边儿去，只是塑在那儿。”舞场内“我要回去了，回家去了，

① 穆时英．公墓·自序//穆时英小说全集（上）．长春：时代文艺出版社，1998.

回家去啊，单调的，粗鲁的，像坏了的留声机似的响着”，勾起了舞女的孤独寂寞：“都是没有家的人啊！家在哪儿哪？家啊！”水手和舞女在身份上都是流浪者，他们发出的对于“家”的呼唤更加映衬出新感觉派作家内心深处的孤独与恐惧。《贫士日记》中的作家韩先生与患肺病的妻子贫困度日，妻子无奈提出离婚，韩因为付不起赡养费而进了监狱，妻子在平民医院去世，母亲因焦急病逝。一切按照“法律”处事的“文明社会”，却逼得夫妻相煎，母子死别。“从铁栅中望出去，在外面的自由世界里是静谧而温柔的黄昏，可是不知从哪里，无边无际的寂寞掩进来，充塞了这寒冷的水门汀监房。”[①] 寂寞、严酷、寒冷传达的是底层知识分子对于都市生活的真实的生存体验。在都市中“被当做消遣品”的“我”，发现都市没有爱情后，买了只手杖，“和吉士牌的烟一同地，成天地，一步一步地在人生的路彳亍着”（《被当做消遣品的男子》）。新感觉派作家们集体的感伤寂寞的情绪，一方面展现了他们对都市的失望、厌恶的心理，另一方面也显现了他们灵魂无可皈依的孤独，还有内心深处对于“家”（精神故乡）的渴望。新感觉派的很多作品都表达了逃离都市，向“乡土”迁徙的渴望。“在新感觉派作品中，普遍存在着一个传统与现代、乡村与都市对比的深层结构。……都市是新感觉派作家的家，他们生于斯长于斯，它培养了他们的新感觉，是他们创作的起点和终点，但他们竭力背叛它，向田园逃遁。”[②] 如穆时英在《公墓》中写道：“姑娘们应当放在适宜的背景里，要是玲姑娘存在在直线的建筑物里边，存在在银红的，黑和白配合着的强烈颜色的衣服里边，存在在爵士乐和 neonlight 里边，她会丧失她那种结着淡淡的哀愁的风姿的。……她那明媚的语调和梦似的微笑却适宜于广大的田野，晴朗的天气，而她那蒙着雾似的视线老是望着辽远的故乡和孤寂的母亲的。”作者寻找的“美丽的姑娘”（灵魂的伴侣）只能存在于辽远的田野。刘呐鸥在《游戏》中写道：“我觉得这个都市的一切都死掉了。塞满街路上的汽车，轨道上的电车，从我的身边，摩着肩，走过前面去的人们，广告的招牌，玻璃，乱七八糟的店头装饰，都从我的眼界消灭了。我的眼前有的只是一片大沙漠，像太古一样地沉默。”[③] 表达的也是对都市的厌恶和对“太古”的向往。

---

① 穆时英小说全集（上）：337.

② 黄献文．论新感觉派小说的乡土传统情结．福州：福建论坛（文史哲版），1999（5）：28—35.

③ 刘呐鸥．游戏//都市风景线．天津：百花文艺出版社，2005.

新感觉派小说中对都市“扁平人物”的塑造、“狂欢感伤”的心理情绪的传达以及对“田野”的精神渴望，表达了新感觉派对于都市的否定态度，同时也显现了新感觉派在精神维度上与传统的联系。这一点也被很多的研究者所证明。如刘宝昌在其论文中就说：“新感觉派小说对于笔下的都会生活采取了上述批判立场，根源仍然在于其与传统中国文化、文学的根深蒂固的血脉关联。”论文还从四个方面论证了新感觉派与传统的关联。“第一，新感觉派小说在借鉴西方创作技巧时采取了东方化（本土化）立场。第二，新感觉派基本上坚持着中国文学传统中的现实主义风格。第三，新感觉派小说与传统中国文学的浪漫主义多有相通之处。第四，新感觉派小说蕴涵着中国传统文化的人道主义情怀。”① 现代文学史上最具现代性特征的文学团体，在精神上仍然与都市隔膜，甚至相排斥，也反证了传统巨大的吸附力。

与“新感觉派”对都市的批判态度相似，同时期的左翼作家对都市的描述多表现其罪恶沉沦的一面。如在丁玲的《庆云里中的一间小房里》中，妓女阿英一方面梦想着乡下的相好陈老三凑钱来上海赎她，但又“怕过她从前曾有过，又曾渴望过的一个安分的妇人的生活”。最后她学会了骗嫖客的钱，并主动上街拉客，为阿姆挣钱，都市改变了一个乡下女人的价值观，为了金钱而安于羞辱的生活。在张天翼的《包氏父子》中，小包没有“成龙”，反而被都市的纨绔浪荡习气所浸染，被学校开除。在茅盾的《子夜》中，“刚一到上海这‘魔窟’，吴老太爷的‘金童玉女’就变了”！十九岁的阿萱“眼光邪魔贪婪地看着半裸体似的妖艳少妇”，并很快投身于都市的声色犬马中。在蒋光慈的《冲出云围的月亮》、茅盾的《蚀》三部曲和丁玲的《一九三〇年春上海》等作品中都叙写了一个个“革命者”在都市“迷失堕落”的故事。左翼文学不仅将都市描绘为欲望之都、人性沦落之地，而且将其展现为“罪恶之都”。都市物欲横流，它是剥削者的天堂，城市贫民和无产者的地狱。如在夏衍的《包身工》、蒋光慈的《冲出云围的月亮》、萧红的《生死场》等作品中，都市充斥着心狠手辣的资本家、穷凶极恶的工头、敲诈勒索的警察、城市瘪三、纨绔子弟，它们构筑成一个罪恶的都市上层社会，城市贫民、小资产阶级或农民主人公的悲惨命运往往由罪恶的都市上层社会造成。在丁玲的《日》中，高耸的楼房、艳冶的红灯、柔滑的软被，与昏暗的马路、破乱的小屋、臭沟的乱泥构筑成同一片天空中完全不同的阶级对立的世界：洋化的世界和贫苦的世界。茅盾的《子夜》中吴公馆的奢华与纱厂女

① 刘宝昌．乡土的都会——新感觉派小说综论．武汉：江汉论坛，2000（12）：62—67.

工们居住的草棚形成鲜明的对比，如蒋光慈所说：“……整个的上海完全陷入反动的潮流里，黑暗势力的铁蹄只踏得居民如在地狱中过生活，简直难于呼吸。”①“大染缸”和“地狱”意象都突出了都市的“反动”特征，也解构了五四都市文学对都市“解放之都”、“现代文明之都”的想象，同时又呼应了左翼用无产阶级文明改造都市的主题。左翼都市文学不仅否定了民族资产阶级和买办资产阶级如吴荪甫、赵伯韬等的革命性和先进性，也否定了整个都市“上流社会”的革命性和先进性，在左翼都市文学中，“五四”文学中都市启蒙精英被一个个精神空虚、夸夸其谈、耽于享乐的都市男女所取代。如《子夜》中的吴少奶奶及其妹林佩珊、资产阶级小姐张素素等都精神空虚，她们虽然也受过现代教育，但毫无“五四”女性追求人格独立的精神，也没有精神动摇和幻灭的痛苦，她们在都市沉溺于情感的游戏，在情欲和金钱的取舍中犹豫不决。其他的纨绔子弟如工程科的大学生杜学诗、现代诗人范博文、“留学法国，三五年，进了十几个学校的万能博士”杜新箨只务空谈，毫无真才实学，“处处都看不惯，但又什么都不在乎”，对于纪念“五卅运动”的群众游行，抱着“高坐在大三元酒家二楼，希望追踪尼禄皇帝登高观赏火烧罗马城那种雅兴”，认为是“大都市的人性好动，喜欢胡闹，聚众骚扰的行径，分明是没有教育的人民一时冲动罢了”。② 这些都市男女都是都市上层社会的产物或继承人，他们的外表华丽、内里虚空、丧失信仰，以及他们与革命的隔膜都说明资产阶级及其文明都已腐朽堕落，他们不再是中国现代化革命的先锋力量，而是反动阶级和反动力量，中国现代化发展的阻碍力量，从而解构了资产阶级对于中国革命的领导地位。

将都市摹写为“大染缸”，并非左翼文学的首创。如在1894年韩邦庆的《海上花列传》中上海就是“淘金之地”，遍布妓院和烟馆，声色犬马，嫖赌盛行。在清末民初的平襟亚的《人海潮》中，乡女银珠听了老鸨的教诲，在上海“漂成了明丽焕发、娇艳无比的红妓凌菊芬”。二三十年代，京派和海派对都市文明都持批判的态度，但左翼文学对都市的批判和否定态度具有更丰富的文化意味。首先，它显现了传统农业文明和伦理文化作为民族文化心理对左翼作家根深蒂固的影响。尽管左翼作家大多居住或居留过上海——这个“20世纪的上半期也可以说是中国惟一的国际性大都会”（李欧梵语），受到了都市文明的滋养，但他们对乡村的怀念远远多于对都市的认同。如丁

① 蒋光慈．短裤党//蒋光慈文集．上海：上海文艺出版社，1988.

② 茅盾．子夜．北京：人民文学出版社，1978：260—261.

玲在《日》中就以桃花源式的乡村为对立面批判都市。她这样写道："总之，这是都市，这里没有报晓的生满锦毛的鸡鸣；看不到质朴的农人，从小茅屋中走出来整理他的农具……也没有那为了光明，及日出时欢庆歌唱着的各种美丽的小鸟。"可见在左翼的都市叙事中，"乡村"或者说传统农业文明无意识地制约着作家们对都市的态度，它成了左翼都市叙事中无所不在的"他者"。其次，它更体现了无产阶级革命意识形态对左翼创作的引导作用。以后期创造社为代表的左翼文学理论从批判封建旧文化转向批判五四新文化，罢黜百家，独尊马列。如彭康对胡适的批判："胡适要接受世界的资产阶级的新文明，我们要接受现在震撼全世界的与一切资产阶级文明敌对的无产阶级文化。胡适只是'批判孔孟，弹劾程朱，反对孔教，否认上帝'，我们要更进一步地反对一切资产阶级的和小资产阶级的思想和倾向……要把广大的劳苦群众从一切反动的思想解放出来。"[①] 而都市正是资产阶级和小资产阶级文化的载体，因此左翼文学中频现"大染缸"、"地狱"等都市否定意象正是实践无产阶级文化批判资产阶级文化的现实需要。如蒋光慈在《短裤党》前言中所说："当时社会斗争最剧烈的时候，我且把我的一只秃笔当作我的武器，在后边跟着短裤党一道儿前进。"第三，左翼文学对都市文明的否定暗示了文学领域以"乡村拯救城市"的叙事转换前景。左翼都市叙事证明了都市"腐朽罪恶"，都市文化的代表资产阶级和小资产阶级都已腐朽没落，都市只有在无产阶级文化的改造下才能获得重生。从蒋光慈的《短裤党》对于总同盟大罢工后上海成为产业工人领导的城市的想象，可见左翼文学将都市未来的主体想象为"穷人"，由于产业工人队伍不够壮大，即使有，也大部分来自农村，因此"穷人"的主体必然是农民，这也揭示了左翼知识分子所想象的都市改造之路必然是农村包围城市。左翼都市文学一方面揭示都市的腐朽、统治阶级与无产阶级的生存对立，另一方面指出暴力革命（工人武装暴动）是改变都市社会关系的主要途径。社会学家曼海姆认为乌托邦"只能是那样一些超越现实的取向：当它们转化为行动时，倾向于局部或全部地打破当时占优势的事物的秩序"，它"打破现存秩序的纽带，使它得以沿着下一个现存秩序的方向自由发展"。[②] 依据曼海姆的界定，左翼都市文学具有典型的乌托邦性质，它力图超越现实，建立下一个"现存秩序"，这种乌

① 彭康．新文化运动与人权运动．新思潮（第4期），1931-02-28.

② （德）卡尔·曼海姆．意识形态与乌托邦．黎鸣，李书崇，译．北京：商务印书馆，2000：378.

托邦理想在蒋光慈的诗歌中得到了直接呈现。如在《昨夜里梦入天国》一诗中，他描绘了理想社会的蓝图：“男的，女的，老的，幼的，没有贵贱；/我，你，他，我们，你们，他们，打成一片；/什么悲哀哪，悲恨哪，斗争哪……/在此邦连点影儿也不见。/也没都市，也没乡村，都是花园，人们群住在广大美丽的自然间。/要听音乐罢，这工作房外便是音乐馆；要去歌舞吧，那住室前面便是演剧院。/鸟儿喧喧，赞美春光的灿烂，/一声声引得我的心灵入迷。/这些人们真是幸福而有趣啊！/他们时时同鸟儿合唱着幽妙曲。”这种乌托邦的共享社会，既有将无产阶级新文化理想化、神圣化的一面，同时它描绘的人与人、人与自然和谐共处的情景更具有传统儒家文化“天下大同”的精神意味，“它与五四所期望的建构在民主与科学基础上的现代理性社会具有完全不同的精神特质，它是东洋化、苏俄化的马克思主义与传统儒家文化的缝合”[①]。同时左翼乡土文学创作，特别是丁玲的《水》，叶紫的《火》、《丰收》等，都揭示了农民通过暴力革命夺取政权的可能，这与左翼都市文学对资产阶级及其文明的否定相呼应，展示出一条“农村包围城市，武装夺取政权”的中国现代革命必然之路。农村暴力革命取代都市繁荣场景，其真实意图是在阐释这样一个颠扑不破的革命道理：“‘都市’社会的浮华假象无法遮蔽资产阶级的没落前途，而中国未来的希望与出路却在于广大农民的阶级觉悟；‘农村包围城市’是一种文化意识的概念置换，而‘武装夺取政权’则是一种现代文明的主体变更。‘农村’否定‘都市’的叙事模式，也因此而成为了左翼革命作家用以传达他们政治信仰的唯一性艺术形式。”[②]

通过以上论述，我们发现无论是京派、海派还是左翼作家，都对他们生活的都市少有正面的书写，他们在都市开始了有别于传统士绅的现代生活，但在内心深处却留恋传统，厌恶都市。一些自由主义作家对都市也表达了相似的否定态度。在上海居住过的丰子恺 1923 年在一篇散文中说：“上海住家，邻人都是不相往来，而且敌视的”，“我觉得上海虽热闹，实在寂寞”。[③]高长虹也说：“我实在诚恳地厌恶上海的小商业的社会。它已经不是乡村了，

① 在艾晓明著的《中国左翼文学思潮探源》一书中，作者详细地论证了左翼文学理论与苏联派别以及日本福本主义之间的联系与区别，日本藏原惟人与苏联“拉普”对太阳社以及左联文艺的影响，证明了马克思主义的文艺理论主要通过日本和苏联转译至中国。

② 宋剑华，陈婷婷．论三十年代都市小说中的否定意象．徐州：徐州师范大学学报（哲学社会科学版），2008（3）：25—29.

③ 丰子恺．山水间的生活．上海：复旦大学出版社，2006：3.

但又没有走到城市，它只站在歧路上徘徊。乡村的美都市的美，它都没有，所以只显现出它的丑来。”[1] 周作人称上海只有“买办流氓与妓女的文化，压根没有一点理性与风致”[2]。梁遇春1930年写了《猫狗》一文，说：“上海是一条狗，当你站在黄浦滩闭目一想，你也许会觉得横在面前是一条恶狗。狗可以代表现实的黑暗，在上海现实的黑暗使你步步惊心，真仿佛一条疯狗跟在背后一样。”[3] 集体的否定态度和厌恶情绪背后有着深刻的文化传统原因。首先，现代作家们在人生历程中与乡土社会根深蒂固的血缘关系决定了他们在精神上时时反顾“故乡”，而他们所接受的现代教育和现实故乡的情景又让他们清醒地意识到“故园梦破”，因此不论对于传统，还是对于现代，他们都心存犹疑，在心理特征上呈现出美国学者叶维廉所说的“同化情结”。叶维廉从殖民主义文化侵略角度提出“同化情结”概念，他说：“所谓同化和同化引起的情结，亦即是殖民者思想的内在化过程和这个过程同时引发的对本源文化意识和对外来入侵的文化意识既爱又恨，既恨又爱的情结。原住民对这个内在化的态度是模棱和不安，一面要为两种文化协调，一面又在两种文化的认同间彷徨和犹疑。”[4] 实际上，“同化情结”不仅仅存在于殖民地和殖民时代，它是处于过去与现在、本土文化与外来文化对峙与渗透的过程中的本土知识分子的共有心理特征。文化心理上的“同化情结”决定了进城作家在文化身份上既回不到传统，也进入不到“现代”，他们没有也不可能完成从传统的士绅向现代知识分子的身份转换，而是成为具有近代特点的“现代乡绅”，也只有从“现代乡绅”的文化身份出发，我们才能理解现代作家们为什么执着于乡土叙事并在精神层面上拒绝进入都市。

其次，集体的否定背后还潜藏着现代作家们对资本主义文明的偏见和误解。无论是京派、海派还是左翼作家，都将半殖民地半封建的畸形发展的中国都市与资本主义文明相等同，又将资本主义文明简单理解为金钱欲望和享乐主义，将中国都市由于其在社会结构和意识形态上的封建特质导致的表面西化内里空虚归罪于资本主义文明的腐朽，而忽视了对封建文明的反思。这种对都市的偏见实质上是对资本主义文明的偏见，在文学乃至整个意识形态领域一直延续至今，严重地阻碍了中国都市文学的健康发展。最典型的就是

① 高长虹．从上海到柏林．幻洲（第1卷第2期）：1926-10-15.

② 周作人．上海气//谈龙集．石家庄：河北教育出版社，2002.

③ 梁遇春．猫狗//骆驼草（第17期）：1930-09-01.

④ 张京媛主编．后殖民理论与文化批评．北京：北京大学出版社，1991.

十七年文学将“市民性”、“浪漫”、“娱乐”、“消费”等排除在文学的表现视野之外，或者将其视作资产阶级的腐朽作风大加挞伐。在周而复的《上海的早晨》中，未经社会主义改造的上海是一个引诱革命干部堕落腐朽的“干部思想改造所”，久经革命考验的苏北行署卫生处的张科长初到上海，便落入资本家朱延年的引诱圈套，在上海纸醉金迷的腐朽生活中堕落。在陈登科的《风雷》中，反动特务胡永贵是西安的一个工厂的小工。在浩然的《金光大道》中，城里资本家罪恶滔天，为节省成本，给前线志愿军鞋底子里加一层纸代替布料，以次充好，偷工减料，罔顾志愿军性命。与对城市文明和金钱欲望的批判态度相悖的是以上所有文本又都肯定了工业化是现代化国家发展的必由之路。既需要城市工商业奠定和累积生产力，又想摒弃其原有的雇佣与剥削性质的生产关系，如何做到二者兼顾？新中国成立后，中央人民政府便开始探索经济基础与生产关系的社会主义改造，包括农村的合作化运动以及城市工商业的公有化改造，但如学者陈晓明所说，“实际上，工业化与城市文明形成了一种矛盾；对毛泽东来说最理想的情形是既能够得到前者，而又抑制住后者，但实际上这是一个无法解决的矛盾”[①]。创造、拥有、消费财富是城市文明的表征之一，也正是创造与拥有财富的欲望，促进了人类社会的发展，但在中国现代文学和文学批评的视野中，对财富的贪婪欲望成为了资本主义文明的显在特征，资本主义是导致人性堕落的罪恶之源。正是这种对资本主义文明浅层而偏执的理解，导致了现代文学创作缺乏对人性与金钱关系的深刻挖掘。20世纪的美国理论家马克斯·韦伯也认为将对财富的贪欲与资本主义精神等同，是对资本主义的简单化理解。他指出：“获利的欲望，对营利、金钱（并且是最大可能数额的金钱）的追求，这本身与资本主义并不相干。这样的欲望存在于并且一直存在于所有的人身上，侍者、车夫、艺术家、妓女、贪官、士兵、贵族、十字军战士、赌徒、乞丐均不例外。可以说，尘世中的一切国家、一切时代的所有的人，不管其实现这种欲望的客观可能性如何，全都具有这种欲望。在学习文化史的入门课中就应当告诉人们，对资本主义的这种素朴看法必须扔得一干二净。对财富的贪欲，根本就不等同于资本主义，更不是资本主义的精神。”[②] 还说“资本主义无法利用那些信奉无纪律的自由自在的信条人的劳动，正如她不能利用那些在与他人往来中给人完全不讲道德的印象的人一样……因此，资本主义精神和

① 陈晓明．现代性与中国当代文学转型．昆明：云南人民出版社，2003：42．

② 马克斯·韦伯．新教伦理与资本主义精神．北京：生活·读书·新知三联书店，1987：8．

前资本主义精神之间的区别，并不在赚钱欲望的发展程度上”[①]。也就是说，资本主义一方面在主观上有逐利欲望，但另一方面在客观上又非常需要勤奋、克己、自律、节欲、诚信等品质。而且直到今天，人们还在享受早期资本主义文化精神的丰富资源，如人性、人道主义、民主与法治、自由与公平等等。但在20世纪三四十年代的现代文学和新中国成立后十七年文学中，我们发现中国的“都市文明”都被表现为资本主义的负面影响。如马克思所说：“资产阶级在它已经取得了统治的地方把一切封建的、宗法的和田园诗般的关系都破坏了。它无情地斩断了把人们束缚于天然尊长的形形色色的封建羁绊，它使人和人之间除了赤裸裸的利害关系，除了冷酷无情的‘现金交易’，就再也没有任何别的联系了。……资产阶级撕下了罩在家庭关系上的温情脉脉的面纱，把这种关系变成了纯粹的金钱关系。”[②] 对资本主义文明的片面理解明显带有传统的“无商不奸”式的道德评价的意味，而近半个世纪的中国现代化发展历程证明：这种对资本主义文明的片面理解实际上不仅阻碍了中国都市文学的健康发展，也阻碍了民族现代化进程的正常发展。

荣格在《现代人的心灵问题》一书中提出：“一个地地道道被我们称为现代人者是很孤独的。他是唯一具有今日知觉的人。今日介于昨日和明日之间，是过去和未来的桥梁。除此之外，别无他义。现在仍代表着一个过渡的秩序，而唯有意识到此点的人才能自称为现代人。”从荣格对“现代人”的界定来看，“现代人”在存在的意义上只是过渡，在精神上还要具备与过去决裂的意志，并且要以坚韧的理性忍受未来虚无的孤独，是“孤独的战斗者”。从这个意义上，鲁迅在《过客》、散文诗《墓碣文》中的心理体验具有“现代”的特质。“决不回转”时心灵煎熬的痛苦，“抉心自食，欲知本味。创痛酷烈，本味何能知”表达的深刻的自省精神，实际上都是鲁迅体验到的进入“现代”的艰难，同时也是对自己“历史中间物”的非现代身份的确认。

海德格尔说：“接近故乡就是接近万乐之源。故乡最玄奥、最美丽之处恰恰在于这种对本源的接近，绝非其他。所以，唯有在故乡才可亲近本源这乃是命中注定的……返乡就是返回与本源的亲近。”[③] 对于现代作家而言，

---

① 马克斯·韦伯．新教伦理与资本主义精神．北京：三联书店，1987：40.

② 马克思．共产党宣言//马克思恩格斯选集（1）：253—254.

③ （德）海德格尔．诗意地栖居//刘小枫主编．人类困境中的审美精神．上海：东方出版中心，1994：56.

故园梦破就意味着“本源”的丧失，灵魂也就无处安身，而“精神返乡”是他们在都市唯一能获得精神安宁的方式，因此“亲近故乡”相较于与故乡决裂在情感上更容易，由此也可理解“乡土叙事”何以成了中国现代文学的主流叙事的原因。与乡土的血缘联系往往造成作家们对自身“都市人”的现代文化身份信心不足，不敢也不愿以都市代理人的身份，审美地观照都市，并在文本中自由地展开自我叙述。如同现代文学在叙写都市时，往往用“第三人称”“他”来展开叙事一样，现代作家们都将“都市”视为与自己相剥离的“他者”，这就决定了他们在精神上与都市的隔膜。“乡土”批判与“都市”否定合二而一，使新文学作家在“乡村”与“都市”的彷徨中，最终迷失了自己的文化身份。

现代进城作家群体深陷“弃医从文”与“现代文明”、“乡土”批判与精神“返乡”、故园梦破与都市隔膜三重矛盾而难以自拔，其实这恰恰预示着启蒙精英的思想尴尬：他们想要接近西方但却并不了解西方，想要弃绝传统却又无法割舍传统，身虽“进城”却情系“故里”。这种极为特殊的思想处境，使他们从一开始便对启蒙现代性犹豫而彷徨，这也造成了现代文学在传统与现代的精神悖论中发展的特点。

中编："启蒙者"还是"被启蒙者"？

——作家身份质疑与文学大众化之困境

背负传统前行的现代作家群体，在自我认知上往往将自己定位为区别于大众的"时代先锋"，"愚众"的救世主和中国现代化革命的先锋队，但由于其意识形态和政治身份的非主流地位，他们在历史的发展中往往逃脱不了"落魄书生"的悲剧命运。现代文学的"精英化"向"大众化"的转换，实质上是现代作家们实现身份转换的策略，因为"启蒙"需要听众，当听众身份发生变化时，启蒙的内容和方式理所应当地发生改变。而当"贩夫、走卒、引车卖浆者流"这些昔日的启蒙对象"思出其位"，成为中国革命的主导力量时，"现代作家"们的"启蒙者"地位不仅遭到了民众的质疑，成为作家们与贵族阶级、资产阶级等"反动阶级"思想承续的明证，而且也遭到了作家自身集体的否定与摒弃。但不论如何俯就工农或宣称成了工农的一员，在现代作家们的内心深处，他们始终将自己定位为靠"笔杆"吃饭的知识分子，一方面要归属于工农大众，一方面又不想放弃"国人导师"的社会身份，导致了现代文学作家内在的人格矛盾和文学的大众化之困境。

第四章　“时代先锋”与“落魄书生”的双重身份

第一节　“启蒙精英”与“落魄书生”

自“五四”新文学力图启蒙国民之始，启蒙主题贯穿了中国现代文学三十年。

谈到启蒙，首先要解决的是什么是启蒙。这是一个在西方思想界已经争论了近两个世纪的复杂命题。不同时代的哲学家和思想家如伏尔泰、卢梭、康德、雅各比、尼采、霍克海默、瓦尔特·本杰明、卡西尔等人，都以他们各自独特的思维方式对启蒙价值论作出过影响世人的精辟言说。但仅从中国现代文学运动发展史的实际情况来看，卢梭、孟德斯鸠、康德、尼采等人的启蒙见解则更具有思想上的引导意义。如卢梭的平民启蒙思想（通过民众的普遍提高达到整个社会启蒙）、孟德斯鸠的精英启蒙思想（精英启蒙民众）、康德反传统与反权威的理性批判精神以及尼采的超人哲学，都曾为五四新文学运动提供了强大而深刻的思想资源。《新青年》的主编陈独秀在《敬告青年》一文中，就借用尼采对于贵族道德与奴隶道德的划分标准，来积极倡导独立自主的个性解放。而作为新文学旗手的鲁迅，“至少读过尼采的传记及其所著的《查拉图斯特拉如是说》，并涉猎了尼采、叔本华为代表的唯意志论哲学，斯蒂纳为代表的唯我论哲学，分析了黑格尔一派哲学，涉及存在主义哲学，苏格拉底、卢梭、席勒的学说”[①]。但是，我们必须充分注意到这样一个无法回避的客观事实：新文学运动的发难者由于巨大的语言障碍，他们虽然通过日本这一间接的接受渠道吸收了尼采与叔本华等人哲学思想的破

① 何锡章．鲁迅读书记．武汉：长江文艺出版社，2004：98.

坏能量，并对中国传统文化的固有秩序发起了猛烈攻击，却人为地忽略了西方启蒙精神中的一个关键性因素，即对"人"的存在与命运、"人"的情感与理性、"人"的欲望与拯救等诸多属于生命本体现象的审美思索，从而人为地忽略了西方思想启蒙运动所执着追求的主体理性原则。这无疑使五四新文学的思想启蒙论必然要偏离形而上的崇高意识，最终只能在实用功利主义的价值层面上与中国传统文化的道德教化实现对接。这绝不是我们脱离特定时代背景的主观妄言，而是历史自身运行轨迹使然。因为新文学运动的启蒙宗旨，其根本立意在于革新现实政治；启蒙者清醒地意识到思想革新是政治革新的首要前提，故他们都把文学视为是思想启蒙的有效工具。陈独秀曾毫不掩饰地声称："今欲革新政治，势不得不革新盘踞于运用此政治者精神界之文学。"[①] 正是基于如此之思想认识，五四新文学作家义无反顾地承担起了建立现代民主国家的神圣使命，并将批判传统、开启新知以及改造"国民性"等创作母题，视为是新文学区别于旧文学的现代性特征。这种以思想启蒙为媒介去推动中国社会现代化转型的操作策略，实际上突出强调了先觉者对于愚昧者的话语权利，进而使新文学作品成了少数精英对于社会民众的主观说教，明显与18世纪西方先哲所倡导的自我启蒙存在着思想意识方面的巨大差别。18世纪的西方启蒙主义运动，其思想主旨是强调人的主体理性的自我觉醒，这自然是与基督教文化有着必然的内在联系，因为基督教教义认为人是不可能自己教育自己的，上帝才是他们唯一性的思想源泉。故在启蒙运动的发难者看来，只有人的主体自我最大程度得以解放，他才能获得认识自我与判断是非的聪明智慧。康德对此说得十分透彻："启蒙运动就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态，不成熟状态就是不经别人的引导，就对运用自己的理智无能为力。当其原因不在于缺乏理智，而在于不经别人的引导就缺乏勇气与决心去加以运用时，那么这种不成熟状态就是自己所加之于自己的了。Sapereaude！要有勇气运用你自己的理智！这就是启蒙运动的口号。"法国启蒙主义思想大师卢梭也声称：学习的目的"就是为了认识自己，而不是教育别人"。[②] 由此可见，西方启蒙主义运动的实质是强调人的主体理性原则，提倡人对自我本质的重新认识与重新发现，进而去展开对于"人"与"人性"的深度思索。这种主体自我向内思索的人文主义传统，在历代西方文学作品中也得到了非常醒目的审美传达。比如《俄狄浦斯王》、

① 陈独秀．文学革命论//文学运动史料选（第1册）：24.

② 卢梭．晚年的反省//卢梭哲理美文集．合肥：安徽文艺出版社，1997：153.

《哈姆雷特》、《浮士德》、《堂吉诃德》、《复活》、《变形记》等经典名著，尽管它们所产生的时代背景与创作风格都不尽相同，但在表达对于“人”的生存悲剧的怜悯、对于“人”的自我救赎的希望等方面，却表现出了惊人的相似性。而这种对于人生与人性的悲剧性体认和向内思索精神，正是中国传统文化中所缺少的主体理性精神。尽管老庄也意识到人的生存悖论，如庄子拒绝为楚相并将其比喻为“郊祭之牺牛”，但老庄那种自然无为的生存观念，则是以一种消极的态度去逃避人生困境；儒家对于人的认识更趋向人生伦理的道德层面，崇尚圣人而使其道德完善化，进而为其启迪愚昧、教化人性铺平道路。无论是老庄哲学还是儒家哲学，它们都不认为人具有自我教育的可能性，必须以权威人士（圣人）的言传身教，去左右世人的社会行为。长此以往，便形成了以“智者”对“愚者”进行教化的中国式启蒙思维。在五四新文学运动中，胡适等西洋派留学生效法西方提出了个人本位的价值观念，这本来是一个历史转折的极好契机，但因建立现代民主国家的急切的现实政治需求以及救亡图存的民族主义情绪，使得刚刚萌生的人的主体理性原则很快被现实需求湮没，新文学的启蒙主义创作实践，也随之受到了极大的负面影响。

“进城”或“留洋”的人生经历，使“五四”新文学作家在与“乡土”国民的思想对比过程中，明显占有无法比拟的绝对优势；故自觉去承担“时代先锋”的使命意识，以“乡土”启蒙叙事去唤起国人的思想觉悟，则成了他们积极介入现实社会并广泛展开“教化言说”的神圣理由。鲁迅在谈及他从事小说创作的原初动因时，便公开承认：“说到‘为什么’做小说吧，我仍抱着十多年前的‘启蒙主义’，以为必须‘为人生’，而且要改良这人生。我深恶先前的称小说为‘闲书’，而且将‘为艺术而艺术’，看作不过是‘闲书’的新式别号。所以我的取材，多采自病态社会的不幸的人们中，意思是在揭出病苦，引起疗救的注意。”[①] 王鲁彦说他受现代文明的强烈指染，“诅咒一切，攻击一切，不愿意接近一切坏的恶的生活”[②]。而蹇先艾则更为直率地声称，他并不希望他笔下那些“呆头呆脑的乡下佬”在传统文化氛围中“死去”，而是希望他们能够正视自身悲惨的生存状态，“睁大了眼睛，再活

① 鲁迅．我怎么做起小说来//鲁迅全集（四）．北京：人民文学出版社，1981：508.

② 王鲁彦．关于我的创作//中国现代作家谈创作经验（上）．济南：山东人民出版社，1980：263.

转来”[1]。毫无疑问，五四乡土文学的批判理性，虽然是以西方人文精神自我标榜，但却与传统文化的入世精神联系密切。周作人在评论废名的乡土小说创作时，就曾明确指出：“现代的文学悉本于‘诗言志’的主张。”[2]

“五四”文学的启蒙叙事，其哲学理论基础早已被新文学作家认定为是科学主义的人生观和价值观，并将其理解为是西方人文主义思潮在现代中国的传承与流变（蔡元培先生在《中国新文学大系》的总序中，就对此阐述得非常清楚）。然而，由于新文学作家对西方社会的人文观念知之甚少，故以“教化言说”去取代“自醒意识”，几乎自“五四”以来就已被定型为具有中国特色的启蒙概念。“五四”精英知识分子首先将自己定位为先知先觉的“时代先锋”，而他们与他们笔下的知识分子形象，也自然而然成了向“愚民庸众”教化言说的启蒙主体。在鲁迅的《狂人日记》当中，“狂人”一出场亮相就显示出了他的与众不同。作为一个反封建的勇敢斗士，“狂人”的语言和思路虽有些混乱，但作者所赋予他思想言说的表意功能却丝毫不受影响。“狂人”与“狼子村”全体村民的观念对立，使其从一开始就进入到了“智者”对于“愚者”的叙事程序：“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每一页上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字‘吃人’!”“狂人”无师自通地“觉醒”之后，立刻便以他人“启蒙导师”的身份自居，居高临下地去对“狼子村”全体“可怜”的愚者顽民进行道德说教，并向全社会发出了“救救孩子”的悲壮呐喊。在《故乡》里，进城和留过洋的“我”，早已不是当年那个少年老成的“迅哥儿”，他以强烈的现代意识去审视故乡的颓败景象，以悲哀凄凉的眼光去同情中年闰土的可悲变化，以无限惆怅的心情去思索中国社会的未来命运。无论是“狂人”还是“我”，他们都与作者本人形成了一种思想一致的人格魅力，即在教化他者并力使其觉悟的启蒙过程中，集中去体现精英知识分子的社会存在价值。

然而，由于对西方启蒙理性的认识肤浅，加之“五四”精英知识分子只掌握社会的话语权而没有掌握社会的统治权，他们所进行的思想启蒙运动最终只能是以失败而告终。“五四”文学创作在充满着批判理性的同时，也以其艺术形象化的生动表述，真实地再现了当年叱咤风云的“时代先锋”，是如何沦为情绪低沉的“落魄书生”的。王统照在《秋夜》里，深感启蒙的无

---

① 蹇先艾．蹇先艾文集（3）．贵阳：贵州人民出版社，2004：379.

② 周作人．《枣》和《桥》的序//竹林的故事．桂林：广西师范大学出版社，2003：108.

望和身心的疲惫，他清醒地意识到自己在强大的封建传统文化势力的重重包围之下，既“不能救人，又不能自救，没有勇气杀人，又没有勇气自杀，诅咒着社会，又翻不过这世界，厌恨着生活，又跳不出这地球”。“时代先锋”何以沦落为“落魄书生”？精英知识分子作家群体为什么会在如此短暂的兴奋之后，便倍感思想压抑情绪低落呢？从鲁迅的启蒙题材小说中，似乎可以找到正确答案。本文借用法国结构主义符号学理论家 A.J. 格雷马斯的“符号矩阵”[①] 的理论，以鲁迅的《狂人日记》、《药》、《长明灯》、《在酒楼上》、《孤独者》、《伤逝》等六部作品为分析对象，通过对这些经典的启蒙文本的解读来寻找问题的答案。

首先，把这些文本中的人物划分为以下四种角色群体：

一是“主导力量群体”，他们是文本叙事的中心线索，体现着文本意义的基本价值取向。如狂人、夏瑜、吕纬甫、涓生、魏连殳、疯子等。主导力量决定其他人物在文本中的价值，其他人物只有在与主导力量形成某种关系时才具有存在价值。如华小栓只有成为夏瑜之血疗救的对象时，才在文本中具有特殊意义。同时主导力量群体是文本文化意蕴的主要载体。

二是“负主导力量群体”，他们是与主导力量对立起着关键作用的重要角色。如果说主导力量代表着某种价值或理想，那么负主导力量则是对这种价值和理想的全面否定。如《狂人日记》中的大哥，《药》中的康大叔、夏三爷，《伤逝》中子君的叔父，《孤独者》中的家族宗亲，《长明灯》中的郭老娃、四爷、阔亭等。主导力量的意义只有在与负主导力量的对立关系中才能显现。同时主导力量与负主导力量的对立关系贯穿整个文本并构成文本意义生成的主要关系。

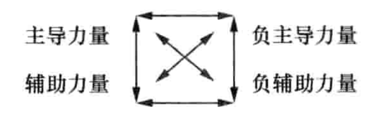
三是“辅助力量群体”，即对主导力量进行补充的群体，是主导力量群体的行为受益者或目的受益者，与主导力量构成辅助关系，并与负主导因素有一定的矛盾冲突，但却没有主导力量与负主导力量矛盾冲突那么直接和明显。如《狂人日记》中的“妹妹”与“孩子”，《药》中的夏四奶奶，及未出现的送花圈者，《伤逝》中的子君，《孤独者》中的“祖母”与“我”。

四是“负辅助力量群体”，是对“负主导力量”的补充，与主导力量处于对立状态，是负主导力量的辅助因素和补充力量。如《狂人日记》中的赵

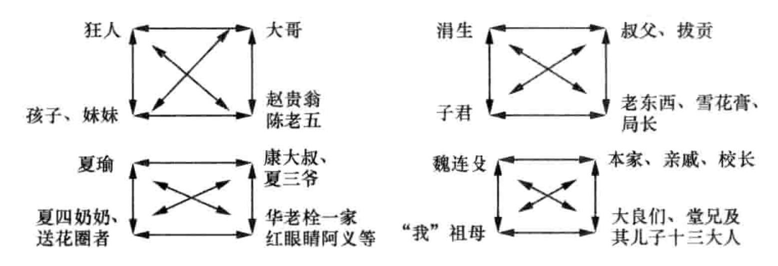
① 格雷马斯的文学作品的“符号矩阵”模式，源于对亚里士多德逻辑学中命题与反命题的诠释。即设立一项为 X，它的对立一方是反 X，在此之外，还有与 X 矛盾但并不一定对立的非 X，又有反 X 的矛盾方即非反 X。

贵翁、陈老五，狼子村的佃户，《药》中的华老栓一家、驼背五少爷、花白胡子和二十多岁的年轻人，《伤逝》中那个鲇鱼须的老东西和雪花膏，《孤独者》中房东家的祖母及大良们、新的宾客以及寒石山的十三大人等。

我们借用格雷马斯的“符号矩阵”，对其进行一个图表展示：



具体到文本中的故事人物，可以形成这样的意义生成的关系模式：



从这些“符号矩阵”中可以清楚地发现：代表思想启蒙者的主导力量群体，远远小于那些代表封建道统思想的负主导力量群体；而对主导力量进行辅助的从属力量更是显得势单力薄，他们或者已经死去，或者还未成长，或者孤独无奈。而本应是主导力量群体行为的受益者或目的受益者，也就是说本应是辅助力量的外在力量如“狼子村”的佃户们、红眼睛阿义、华老栓一家、大良们等，却成了主导力量的潜在对立面——负辅助力量，并与负主导力量紧密结合，形成强大的社会扼杀力量，对脆弱的主导力量群体进行着无所不在的残酷虐杀。这使我们清醒地意识到，为什么在鲁迅小说的故事叙事当中，启蒙者最终都不可避免地以彻底失败的悲惨结局走向了穷途末路。但其所揭示的复杂人际关系，还只是作品文本的外部表象，它不可能彻底揭示作品文本的深层意蕴。我们还必须对作品文本的内在意蕴进行再分析，才能深刻解读鲁迅启蒙文本的价值所在。

对于鲁迅启蒙文本的意义解读，离不开具体的历史文化语境。众所周知，鲁迅那些与启蒙主义密切相关的小说作品，大都形成于1918年至1926年之间；而这几年中国社会的文化走向，又正好是五四思想启蒙运动从巅峰迅速滑向低谷的退潮期。作为思想启蒙和革新实践的亲历者与亲为者，鲁迅对此有着极为深刻的切身感受。他看到了两面派的咸与维新、先驱者之间的信仰分化、国民大众的麻木愚昧，因此他曾不无悲凉地喟叹道：“自命革新

的人士是彻头彻脑属于旧世界”，“‘胜朝遗老’违背自己的信念在民国拿钱，既说是应该革新，却又主张复古”。[①] 面对新文化运动中出现的这种种荒诞而怪异的社会现象，鲁迅从自身的生命体验中深深感觉到了中国知识分子的人格悲剧。于是乎他终于意识到了这样一个真理：“独有叫喊于生人中，而生人并无反应……如置身毫无边际的荒原，无可措手的了，这是怎样的悲哀呵，我于是以我所感到者为寂寞。……然而我虽然自有无端的悲哀，却也并不愤懑，因为这经验使我反省，看见自己了：就是我决不是一个振臂一呼应者云集的英雄……”[②] 这说明鲁迅是在正视自己悲哀的过程中，发现了比普通百姓“国民性”更为可怕的中国知识分子的文化“劣根性”，同时也发现了中国知识分子所倡导的“现代性”思想启蒙运动，必然沦于失败的历史命运。[③]

从古至今，知识分子从来都是文化意识的建构者和传承者。在中国古代社会，知识分子被习惯地称为“士”。孔夫子曾说“不学《诗》，无以言”，非常直白地说明了“言说”对于中国知识分子安身立命的重要性。故从先秦时代开始，中国历代的士人，都想通过自身的思想“言说”，去传达本阶层的政治理想与治国方略，即人们常说的“道”；并希望用自己的思想“言说”去影响或制约君权，即作为执政者所代表的“势”。“道”与“势”之间的矛盾关系，是中国古代文化意义生成的基本构架。“势”与“道”相符合，则被称为“有道”；而“势”与“道”相悖，则被称为“无道”。在漫长的君主集权时期，“势”与“道”总是难以和谐相处，“势”也一直是以强硬的专制手段使“道”臣服。如此一来，士人唯一拥有的就是保持自我“言说”的话语权力。为保证自我“言说”对于社会公众更为有效和更具影响力，士人只有从道德上去不断完善自我，并使自己更接近于圣人。这种“崇圣”而“崇高”的思想人格追求，既是中国古代知识分子以精神修炼去对抗政治权力的防身武器，同时也是他们尽情宣泄自我压抑情绪的精神胜利法。当然，中国古代士人在坚持向君权言说以求“势”与“道”平衡的过程中，一批士人转而成为附属于“势”的社会既得利益者，即“非道”；士阶层在言说自己的政治主张时，也总会心怀天下无权无势的平民百姓（非势），以民心民情作

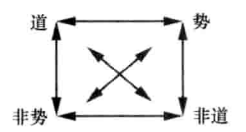
---

① 鲁迅．随感录五十四//鲁迅全集（2）．北京：人民文学出版社，1973：65.

② 鲁迅．呐喊·自序//鲁迅选集·杂文卷．济南：山东文艺出版社，1990：48.

③ 宋剑华先生曾在《〈狂人日记〉：狂人的觉醒与鲁迅的绝望》一文（载《学术月刊》2008年第11期）中，对该命题作过极为精辟的理论阐述。

为自己政治谈判的交换筹码。这样一来，便形成了中国古代社会一个以“道”和“势”关系为主线，非“道”和非“势”为副线相互交织的关系网络。知识分子“言说”的文化意义，就在这种错综复杂的历史文化生态中悄然生成。这个蕴涵着中国知识分子文化人格的关系网络，我们同样可以用格雷马斯的“符号矩阵”来加以表示：



“道”，是知识分子心目中乌托邦式的社会政治理想；“势”，是现实政治权力。在现实生活中，“道”与“势”是一对难以调和的对立矛盾。“道”只有获得“势”的认可，才可能成为官方意识形态，才有可能使其政治理想转变为社会现实。否则，士人自我言说之“道”，就只是自我慰藉和自我超脱之道。“道”对于“势”而言，实际上是一种政治利益的从属关系。

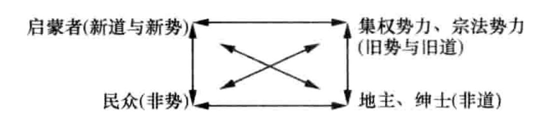
“非势”，是指处于社会下层的广大民众。由于“士”是获“道”之人，所以他们以“道”去教化民众，也就变成是天经地义、理所当然的事情了。尤其是获得了“势”所认可的士人，他们往往在教化民众的过程中，自觉或不自觉地成了“势”的代言人。故“非势”对于“道”而言，也是一种政治利益的从属关系。

“非道”，是指那些已经获得了个人社会利益并成为现实政治权力御用工具的士人阶层，如各级官僚、豪强绅士等。“非道”与“道”虽然同属于“士”，但“道”对“非道”的批判与否定，生成了中国古代文化中知识分子“自律卫道”的基本内容。而后来随着程朱理学的极端化发展，出现了一大批贴着“儒家之道”标签却毫无信仰、追名逐利的“假道学”，则被有道之士视为“非道”。“道”与“非道”之间的社会关系，也因此变得复杂而微妙。

在中国古代历史上，“道”经常是以“非势”的代言人身份出现并与其结盟，和“非道”与“势”之间形成强烈的思想对抗。在历史上，“道”与“非势”联盟常以“道”的崇高名誉和武装造反的激烈形式，去颠覆或剥夺“非道”与“势”的政治权利。与此同时，“非势”与“道”之间也存在着极大的心理隔膜，教化者与被教化者在心灵深处，永远存在着一条难以逾越的思想鸿沟。这样一来，中国古代社会的制度文化和精神文化，其深刻意蕴都

包含在了由“道”、“势”、“非道”及“非势”所组成的动态关系网络之中。[①]

“五四”所兴起的思想启蒙运动，是中国近现代知识分子试图对君权和民众进行新乌托邦社会理想的激情言说，并希望借助于西方人文主义的价值理念，以实现民族与社会全面现代化变革的具体实践行为。因此，在鲁迅的启蒙文本当中，所有的启蒙者都曾经是理想人生的言说者，他们无疑是代表着新的“道”（西方现代文明）与可能出现的“新势”（民主政权），与“旧道”（传统礼教社会）和“旧势”（集权专制政权）构成强烈的思想对立性；而军阀官僚宗法族长、各级士绅官吏以及广大普通民众，则仍旧代表着“旧势”、“非道”、“非势”。所以在鲁迅启蒙文本的故事叙事当中，同样也构成了“新道”、“新势”“旧势”、“非道”、“非势”之间错综复杂的矛盾关系。我们还是用“符号矩阵”的结构模式，来分析这些启蒙文本的内在意蕴：



在这个关系网络当中，我们可以轻易地发现，启蒙者向“旧势”、“非势”、“非道”去宣扬新的社会人文理想，其主观意图就是想要通过自上而下的思想更新，进而去实现中华民族传统文化的历史变革。像狂人、夏瑜、吕纬甫、涓生、魏连殳、“疯子”等启蒙者，他们无一不是以自身行为乃至生命代价去实践心目中的新“道”理想。如狂人劝大哥不要继续“吃人”，夏瑜向狱卒宣扬“大清的天下是我们的”，吕纬甫“拔神像的胡子，连日议论改革中国的方法以至于打起来”，涓生与子君不顾家庭社会的极力反对而公然同居，“疯子”执着地要为吉光屯的民众吹灭愚昧之火——神庙里那盏所谓福佑村民的“长明灯”。虽然以得新“道”自居的现代启蒙者，他们代表着“非势”的政治利益并为之言说和行动，但却并未获得“非势”的理解和支持。恰好相反，“非势”不但对启蒙者表现出强烈的敌视态度，同时还有意无意之中与“旧势”和“非道”结盟，客观上成了绞杀启蒙者的帮凶力量。启蒙者无一例外都在这三者势力所罗织成的复杂关系网中，孤寂而悲凉地走向了启蒙主义理想的彻底破灭。

① 李春青先生在其《在文本与历史之间：中国古代诗学意义生成模式探微》（北京大学出版社2005年版）一书中，运用“符号矩阵”解读《水浒传》《红楼梦》等古代文学作品，并对“势”与“道”的关系作了精到的阐述。本文借鉴其分析方法和他对“势”与“道”之关系的界定。

鲁迅曾说：“悲剧就是将有价值的东西毁灭给人看。”在鲁迅的启蒙文本中，启蒙者的命运无一例外都是悲剧性的，因为他们所倡导和奉行的启蒙主义社会理想，都在严酷的现实面前遭到了彻底毁灭：或为实现新“道”而杀身成仁如夏瑜；或为自己先前所憎恶的“旧势”与“非道”所诱杀如“狂人”：“赴某地候补”；或如吕纬甫如“飞了一圈又飞回原地的蜂子和蝇子”，最终还是去教学生读《诗经》、《孟子》和《女儿经》；或如魏连殳投靠于“旧势”又玩弄“非势”与“非道”，但最终却死于精神与灵魂的自我拷问。

大革命时代发动文化启蒙、思想启蒙，最终的结局都是“死亡”，这种对于启蒙的困惑和对启蒙者现代性的质疑绝非鲁迅一人的认知，在同时期丁玲的《梦珂》、《莎菲女士的日记》，庐隐的《海滨故人》，叶圣陶的《倪焕之》等作品中，都表达了五四新青年群体性的启蒙困惑。梦珂、莎菲、倪焕之都面临着“梦醒了无路可走”的启蒙悲剧。梦珂回到了让自己倍感屈辱和丧失女性尊严的“圆月剧社”，成为空前绝后的女明星“林琅”，满足人们对女性卑劣的观览欲望。莎菲明明知道凌吉士在风仪的外表里面躲着一个卑劣的灵魂，但依然沉醉在中世纪古典的爱情梦幻中，忍受着在理性的尊严与肉欲的享受之间心灵搏斗带来的痛苦，选择“悄悄地活下来，悄悄地死去”来拯救自己的灵魂。梦珂、莎菲的悲剧体现的是作者对五四“新女性”命运的思考，在貌似“自由开放”的背景中，解放的是男性的欲望，女性的命运依然延续传统，或者沦落为妓（明星），成为众多男人也包括“新青年”们的“玩物”，或者从父亲的“家”自由地走到丈夫的“家”，成为丈夫的“玩物”。在这个过程中，女性自始至终没有得到男性世界平等的尊重，她们仅仅作为欲望的符号被男性（也包括精神战线上的同盟军）追逐着，没有获得过“人”的尊严。丁玲在作品中所表达的女性体验无疑是对五四以自由恋爱为表征的女性解放的极大反讽，同时也是对五四启蒙精英现代性的质疑。叶圣陶的《倪焕之》则通过倪焕之投身教育，并在教育实践中推行西式现代教育理念被旧势力孤立终至失败的故事否定了五四“教育救国”、“思想启蒙”的启蒙模式的有效性。

在“新道”与“旧道”、“新道”与“旧势”、“新道”与“非道”、“新道”与“非势”所组合成的意义矩阵中，启蒙者的悲剧性命运具有了丰富的思想文化意蕴。第一，它是鲁迅对于知识分子启蒙话语无效性的悲剧性体认。在官方意识形态（非道与旧道）与知识分子的乌托邦理想（新道）的对立冲突中，没有强大的政治权力（新势）的支持，知识分子的启蒙言说既无法左右“旧势”，也无法影响“非势”，这是仅仅拥有言说权的知识分子从古

至今的悲剧性宿命。鲁迅对知识分子言说权的怀疑与失望，实际上也就意味着他对知识分子阶层在民族传统文化更新变革道路上话语作用有效性的强烈质疑，同时也是对他本人早期试图通过启蒙言说来改变国民精神途径的一种否定。对于这一点，鲁迅在他后来的杂文中曾明确表示说："现在倘再发那些四平八稳的'救救孩子'似的议论，连我自己听去，也觉得空空洞洞了……并且我的话也无效力，如一箭之入大海。"[①] 第二，它是鲁迅作为启蒙者对"非势"与"非道"奴性本质的深刻体认。在1919年的思想启蒙运动的高潮期，鲁迅几乎是中国"国民性"最猛烈的攻击者。许寿裳说："鲁迅对于我们民族有伟大的爱……他在青年留学时期，就已经致力于民族性的检讨过去和追求将来这种艰巨的工作了，从此抉发病根毫无顾忌，所呼吁异常迫切，要皆出于至诚……正惟其爱民族越加深至，故其观察越加精密，而暴露症结也越加详尽，毫不留情。"[②] 暴露症结毫不留情是因为鲁迅具有强烈的自省与自剖精神，他认为"必须敢于正视现实，这才可望敢想、敢说，敢作，敢当"[③]。因为只有正视现实，才能发现病根所在。在启蒙者的悲剧性感悟中，鲁迅集中展现了"非势"与"非道"的趋炎附势的奴隶根性。他不无嘲讽地说："中国的百姓是中立的，战时连自己也不知道属于哪一面，但又属于无论哪一面。"[④] 其实，不管是"非势"还是"非道"，他们都是"中立"的。属于哪一面取决于哪一面代表着强势和于己有利，因此"非势"与"非道"都趋"利"而附"势"。"势"通过"非道"假借"道"的名义去奴化"非势"，"非势"往往附属于"非道"而获得对"势"的依靠与追随。"非势"与"非道"为获利而附"势"，随时可转换自己的社会角色，并永远甘心以奴自居。如在未庄身份低微无人在意的阿Q后因在举人老爷家做过帮工而受到未庄人关注，更因其见过革命党而被赵太爷尊唤为"老Q"，人们对待阿Q之所以前倨而后恭，都是因为举人老爷是"势"的代表，革命党佩戴的革命的标志银桃子"抵得以前的翰林"。[⑤] 总而言之，人们对阿Q的态度转变，究其根源是他们发现阿Q有获得"势"的认同的巨大可能性。在这样的关系网络中，知识分子仅仅依靠言说，没有提供既得利益的可能和"势"的保障，就不可能获得民众的支持，甚至会沦为"无意识"杀人团的

---

① 鲁迅．答有恒先生//鲁迅选集（杂文卷）．

② 许寿裳．我所认识的鲁迅．北京：人民文学出版社，1952：8.

③ 鲁迅．论睁了眼看//鲁迅选集（杂文卷）：98.

④ 鲁迅．灯下漫笔//鲁迅选集（杂文卷）：85.

⑤ 鲁迅．阿Q正传．

虐杀对象。如驼背五少爷、花白胡子等对夏瑜之死的麻木，或大良们对魏连殳要求磕头或学狗叫才给东西十分欢欣，或如“疯子”被族人和吉光屯的阔亭们囚禁在破庙中。

对群众和所谓“多数”启蒙有效性的怀疑也不是当时个别知识分子的认识。事实也是如此，在社会实践中，成立于1919年3月的北大平民演讲团曾定期地到郊外小镇和乡村宣讲。1920年4月13日的一份包括罗家伦和平民教育讲演发起人邓中夏在内的讲演组报告说：“今天是星期天，长辛店方面，在场的工人休息，都往北京游逛去了；市面上的善男信女又都到福音堂作礼拜去了，剩下可以听讲的就可想而知。……虽然抓着旗帜，开着留声机，加劲的演讲起来，也不过招到几个小孩和妇人罢了。讲不到两个人，他们觉得没有趣味，也就渐渐引去。这样一来，我们就不能不‘偃旗息鼓’，‘宣告闭幕’啦。……到赵辛店……一点多钟，到不了五六人，还是小孩。……土墙的底边，露出几个半身妇人，脸上堆着雪白的粉，两腮和嘴唇却又涂着鲜红的胭脂，穿上红绿的古色衣服，把鲜红的嘴张开着，仿佛很惊讶似的，但总不敢前来。”这是一幅真实的图景，也是“五四”一代人对民众失望的根本原因，启蒙实际上只成了知识分子相互间的事，大众拒绝了启蒙的声音。十年之间，君主立宪、民主共和、社会革命、政治革命、天演大同、拒俄运动、抵制美货都是先起于报馆和学堂最多的城市，呼声起于城市，回声也起于城市，而中国最大多数人口所在的农村社会则对此漠然且不明就里，犹如两个隔绝的世界。进城或留洋的知识分子都不再回归农村社会，疏离了农村社会和下层社会，与之对应，农村社会和下层社会则视知识分子为异己，因此知识分子思想启蒙的悲剧就在所难免。

面对知识分子言说的无效性和民众与既得利益者的奴隶性，鲁迅认为一个民族如果“无流血于众之目前者，其群祸矣；虽有而众不之视，或且进而杀之，斯其为群，乃愈益祸而不可救”[①]。“群祸不可救”，“曾经阔气的要复古，正在阔气的要保持现状，未曾阔气的要革新”，[②] 复古与革新对于国民而言，只是获取个人利益手段方面的差异。鲁迅从轰轰烈烈的启蒙运动中看到了这种荒谬而残酷的结局，同时也深刻体会到了知识分子虽然拥有自由“言说”的话语权，但是在现实政治权力的压制之下，也只能表现出焦灼和无奈。启蒙“言说”的狂热激情，并没有像传统士人或近代改良知识分子所

---

① 鲁迅．鲁迅全集（1）．北京：人民文学出版社，1973：101.

② 鲁迅．小杂感//鲁迅选集（杂文卷）：196.

宣扬的那样具有“兴邦丧邦”之功效，相反却受到了来自社会方方面面的强烈抵触，这使鲁迅对自身知识分子的历史处境，不得不去重新进行深刻的体悟与反省。经过《呐喊》后的《彷徨》，鲁迅在他的散文诗《野草》中，以一种极为特殊的内省方式，由衷地表达了自己内心的灰暗与痛苦。尤其是《秋夜》中那棵历来被人们视为是鲁迅绝不妥协精神象征的枯干枣树，其孤立无援地被黑暗与阴冷所包围的窘迫之态，与其说是鲁迅顽强抗争的生动写照，还不如说是鲁迅消沉情绪的自然流露。应该说，《野草》是以一种非常隐晦的悲凉笔调，真实地抒写了“五四”知识分子启蒙精英的心灵空虚与思想绝望。因为从一开始，他们就把西方启蒙主义理性节制与自我教育的基本原则，误解为先知先觉者对于他者的教化言说，故使启蒙者与广大民众之间形成了一种极不平等的对话关系。既然是不平等的对话关系，那么“新道”与“非势”也就不可能达成变革社会现实的思想共识。

“五卅”运动以后，也就是从1926年开始，鲁迅开始逐渐告别启蒙主义的文学创作，而去热心于现代社会的民主政治运动。因为严酷的现实使他对中国传统文化的认识大大加深。启蒙言说的彻底失败使他深深地意识到：中国现代社会革命的主要任务，并不是知识分子空谈的政治理想，而是社会革命的具体实践。所以，他反对文人学士坐而抽象论“道”，强调革命者必须联系社会、深入社会，只有首先获得生存权与发展权，才有可能去实现变革社会政治体制与意识形态的人文理想。故他主张：“一要生存，二要温饱，三要发展。苟有阻碍这前途者，无论是古是今，是人是鬼，是《三坟》《五典》，百宋千元，天球河图，金人玉佛，祖传丸散，秘制膏丹，全都踏倒他。”[①] 同时他又强调说：“中国人要在这世界上生存，那些识得《十三经》的名目的学者，‘灯红’会对‘酒绿’的文人，并无用处，却全靠大家的切实的智力，是明明白白的。”[②] 此时的鲁迅对暴力革命表现出极大的个人兴趣，他反对无济于事的政治“请愿”，认为“请愿的事，我一向就不以为然……凡请愿就是送死……改革自然常不免于流血，但流血非即等于改革”[③]。基于这样的思想认识，他提倡青年不要看与现实脱节的中国古书，并对一切美化奴隶生活的“复古派”进行批判与挞伐。在鲁迅看来，现代中国青年的人生追求最要紧的是“行”而不是“言”。从主张改革国民性应“首推新文

① 鲁迅．鲁迅全集（3）．北京：人民文学出版社，1973：43—45.

② 鲁迅．鲁迅全集（6）．北京：人民文学出版社，1973：115.

③ 鲁迅．空谈//鲁迅选集（杂文卷）：139.

艺”，到提倡“最要紧的是行”，并号召现代中国青年去“扫荡食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房”，[1] 鲁迅从文学启蒙的形象“言说”，走向了社会革命的激情“言说”；从小说创作的含蓄曲笔，走向了杂文文风的锋芒毕露。特别值得注意的是，当鲁迅应邀到黄埔军校讲学时，他公然对文学启蒙的社会实际效应，表现出了一种强烈的鄙视态度：“文学文学，是最不中用的，没有力量人讲的，——中国现在的社会情状，止有实地的革命战争，一首诗吓不走孙传芳，一炮就把孙传芳轰走了。”[2] 1936 年 9 月，鲁迅在《死》这篇文章中为自己定下了七条遗嘱，其中有一条就是：“孩子长大，倘无才能，可寻点小事情过活，万不可去做空头文学家或美术家。”同年 10 月，鲁迅带着他那神秘而深刻的思想辞别了人世。那么，我们是否可以将上述的遗嘱条文，看作是鲁迅至死都在怀疑知识分子自身“言说”的实际效用呢？

鲁迅放弃文学启蒙而走向实际社会革命，客观上与中国左翼文化运动的大规模兴起具有直接的因果关系。有关史料记载，大约在 1925 年，鲁迅就开始有目的地接触苏俄社会革命与文学艺术方面的各种书籍：“1925 年，鲁迅一共买了五种有关苏俄的书，其中有《俄国文学的理想与现实》、《文学与革命》、《新俄美术大观》等，1926 年，鲁迅买的这方面的书有：《无产者文化论》、《无产阶级艺术论》、《无产阶级的理论与实际》等，另据许广平回忆，上面所买的书，鲁迅都读过……1928 年，鲁迅购买的马克思主义书籍多达六十多种。”[3] 鲁迅购买并阅读这些枯燥而抽象的理论书籍，固然是为了应付“革命文学”口号论战的急切需要，同时也是为了要弄懂马克思主义文艺理论究竟是怎么一回事。当他最终自觉地由早期的文化启蒙转向了后期的政治启蒙，并成为“左联”的核心人物时，鲁迅迅速走向了一种最具有现代性诱惑的“新势”阵营。“左联”固然因鲁迅的加盟而倍增辉煌，但同时它也为彷徨中的鲁迅提供了重新自我表现的话语平台。尽管后期的鲁迅并没有完全放弃文化启蒙意识，但是其启蒙“言说”的热情与力度同“五四”时期相比较，则显得大为逊色。“政治”鲁迅取代了“思想”鲁迅的历史事实，既真实地展示了中国现代知识分子追求“现代性”价值理念的复杂心灵历程，同时也为我们留下了反思“传统”被“现代”所遮蔽的广阔想象空间。

由于对西方启蒙精神的粗浅理解和现实的知识阶层借言说以重返社会中

---

① 鲁迅．灯下漫笔//鲁迅选集（杂文卷）：89.

② 鲁迅．革命时代的文学//鲁迅全集（3）．北京：人民文学出版社，1973：417.

③ 何锡章．鲁迅读书记：146—150.

心的功利要求，“五四”的思想启蒙具有明显的社会功利色彩，对启蒙的社会功用的关注远远多于对个体的“个人本位主义”的关注。鲁迅虽然深刻地洞察了传统文化“吃人”的本质，但他着眼的是“救救孩子”的社会启蒙；胡适极力倡导个人主义，但胡适的“为我主义”的最后关怀仍然是“有益于社会”,[①] 有着浓厚的“修身，齐家，治国平天下”的传统意味。“在中国传统文化中，个人从来不是一个独立的、有价值的人，它只是集体这一伦理肌体上的一个细胞，绝对地从属于集体。个人的意义是集体给的，不是天赋的，因而个人的生命权和自由权完全可以以集体需要的名义剥夺。中国的这种集体主义具体表现为家族本位主义、皇权本位主义，国家本位主义等等。”[②] 宋剑华先生将其归纳为“非理性的集体主义精神理念”[③]，如前所述，“五四”作家们不可能弃绝传统，“他们始终与传统保持着似断实续的关系，他们的激烈反传统的态度，只能使他们超越这种传统，却不能使他们脱离这种传统”[④]，因此他们在精神层面上也集体承担了非理性的集体主义的精神理念，特别是从“时代先锋”到“落魄书生”，“五四”精英知识分子作家社会角色的骤然转变证明了“个人主义”启蒙的失败，也促使他们抛弃“个人主义”，不得不去重新寻找出路，那就是“汇入集体的洪流”。而内忧外患的时代背景又为这种集体的向社会本位主义的转向提供了历史情境，“正是这种严酷现实的强烈刺激，使知识分子的社会责任感变得特别执拗，而只要这份责任感在心中激荡，那先前已经被理智放逐的传统意识，那注重世俗功利的群体价值的精神习惯，就很容易卷土重来”[⑤]。青年学者汪晖认为启蒙问题的应运而生，是源于民族危机的日益深重，因此，“从基本方面说，中国启蒙思想始终是中国民族主义旋律的‘副主题’，它无力构成所谓‘双重变奏’中的一个平等和独立的主题”[⑥]。在民族主义的宏大集体目标中，“个人主义”启蒙注定了被淹没和被颠覆的命运。鲁迅、胡适、李大钊、陈独秀等“五四”精英知识分子在思想观念上由个人本位主义向社会本位主义的转变，个人身份由思想家向革命家的转变，多少可以看到传统知识分子家国天下、经世致用的集体主义价值观的影响。

---

① 胡适．易卜生主义//胡适文集（2）．北京：北京大学出版社，1998：479.

② 孙苏主编．中国人现象．郑州：河南人民出版社，1992：317.

③ 宋剑华．百年文学与主流意识形态．长沙：湖南教育出版社，2002：44.

④ 罗钢．历史汇流中的抉择．北京：中国社会科学出版社，1993：214.

⑤ 罗钢．历史汇流中的抉择．北京：中国社会科学出版社，1993：214.

⑥ 汪晖．预言与危机（下）．北京：文学评论．1989（4）

无论我们对此作出什么样的合理解释，“五四”的启蒙精神仅热情高涨了短短十年时间，便被精英知识分子重新推崇的“尚武”精神所彻底取代，这一浮躁的历史现象值得引起我们的高度重视。法国启蒙主义思想大师伏尔泰曾警告人们说：思想启蒙需要具有绝对自我的理性意识，而不是盲从他者的狂热激情；“迷信的人为狂热的人所主宰，最终也会成为狂热分子”①。而失去理性的集体的狂热往往走向启蒙的反面——盲从与专制。

第二节　“迷途羔羊”与“革命先锋”

以鲁迅的启蒙题材作品为代表的启蒙文本都证明了启蒙“言说”的无效性，启蒙失败后的“五四”知识分子面临着“向何处去”的人生困惑。在巴金的《雾雨电》、《灭亡》，蒋光慈的《冲出云围的月亮》，丁玲的《韦护》、《一九三〇年春上海》（之一、二），茅盾的《蚀》三部曲等作品中都叙写了“五四”知识分子的革命困惑，特别是1927年大革命失败后面临的无路可走的心理绝境。这些作品的主人公以各种“迷途羔羊”形象生动地展现了对革命抱有美好幻想的小资产阶级知识分子在经历了并不完美的革命现实后悲观幻灭的心态，以及他们从失败到沉沦的悲剧命运。如茅盾所说：“革命未到的时候，是多么渴望，将到的时候是如何的兴奋，仿佛明天就是黄金世界，可是明天来了，并且过去了，后天也过去了，大后天也过去了，一切理想中的幸福都成了废票，而新的痛苦却一点一点加上来了，那时候每个人心里都不禁叹一口气：‘哦，原来是这么一回事！’这就来了幻灭。”（《幻灭》）从“五四”到大革命失败，中国的小资产阶级并没有实现自己的革命理想。如巴金的《灭亡》中的杜大兴目睹革命同志张为群被屠杀时的惨烈和周围参加杀头盛典的群众之愚昧后，对革命也失去了兴味，只求速死以获得心灵的安慰。茅盾的《蚀》三部曲更是集中反映了这种“自由神话”的幻灭。洁身自好的静女士（《幻灭》）失身于军阀豢养的暗探。尽管后来投身社会服务，但平日所积的疲倦和烦闷又使她内心充满了幻灭感，依靠与强连长的恋爱重新获得生活的希望，但随着强连长上战场生死难卜，静女士又陷入了生命的虚空之中。《追求》（茅盾）中所有“新青年”对于革命的憧憬都破灭了，张曼清怀抱教育救国的理想，却被混饭吃的前任教员忌恨，因为抵制和反抗行

① （法）伏尔泰．伏尔泰哲理美文集．合肥：安徽文艺出版社，1997：68.

为，学生们被冠以罪名开除。张曼清不得不感慨："我的理想完全失败，大多数是这样的无聊，改革也没有希望。"爱慕的"理想女性"朱女士势利而世故，毫无理想，张曼清的爱情理想也破灭了，只能咀嚼人生的暗淡和荒凉。新女性章秋柳冲破了封建礼教的束缚，但为人所骗，采取了病态的反抗道路，游戏人生，在"肉感的狂欢中"耗尽生命。仲昭满怀希望想改革报馆，但在报馆麻木敷衍的空气中，难以有所作为，与陆女士结婚的憧憬最后也破灭了。坚持怀疑论的史循突然死去了，要办杂志的曹志方想去做土匪，所有的人物都陷入了巨大的精神虚空中找不到出路，沦为资产阶级革命道路上"迷途的羔羊"。他们并没有在现代都市中找到比传统家（宗）族生活更为合理的生存空间，而是面临新的无路可走的窘迫和绝望。如作品中的王诗陶所说："我们都不是居心自暴自弃的人，我们永不会忘记牺牲了一己的享乐，追求大多数的幸福，只是环境不绝地来引诱我们颓废，而我们又是勇气不足，所以我们成了现在的我们。"[①] 贺桂梅在《知识分子、革命与自我改造——丁玲"向左转"问题的再思考》一文中就说："丁玲和她笔下的'时代女性'则将在双重意义上感受这种神话的幻灭。……借助于性别视点，她同时揭示出娜拉为之出走的新世界的压迫性——从乡村到都市，从反封建到求自由，非但不是一个解放过程，还是一个从封建奴役走向资本主义式性别奴役的过程，也是女性从男性所有物被一步步出卖为色情商品的过程。"[②]"迷途羔羊"的悲剧命运一方面是环境的黑暗造成的，另一方面则是小资产阶级自身的软弱性造成，他们的悲剧命运说明小资产阶级知识分子不再是社会的拯救力量，而是在歧路上徘徊的期待"被拯救"的群体。"环境的力量太大了，脆弱的个人是无论如何抵抗不了，我们须得联合起来奋斗，用群的力量来束缚自己，推进自己。"[③] 文学作品中众多小资产阶级知识分子沉沦为"迷途羔羊"也以具体而形象的方式证明了"五四"个人主义的启蒙以及个人主义的反抗方式的失败，为左翼文学用无产阶级集体革命拯救迷途的小资产阶级的叙事主题的兴盛进行了有力的铺垫。

如前所述，"五四"的洗礼，并没有使中国知识分子（作家）完成从传统向现代的转型。20 世纪 20 年代末，革命文学又以激进的姿态走向了历史的前台，随着无产阶级革命意识对现代文学的全方位的渗透，小资产阶级知

① 茅盾．追求//茅盾精选集．北京：燕山出版社，2006：162.

② 中国现代文学研究丛刊．2005（2）：194—210.

③ 茅盾．追求//茅盾精选集：162.

识分子包括作家又面临着从新青年向无产阶级革命者的转型。蒋光慈就说："我们的社会生活之中心，渐由个人主义趋向到集体主义，个人主义到了资本社会的现在，算是已经发展到了极度，然而同时集体主义也就开始了萌芽。无政府式的个人主义之发展的结果，只是不平等，争夺，混乱，无秩序，残忍，兽性的行为……这种现象实在不能再维持下去了，今后的出路只有向着有组织的集体主义走去。"① "有组织的集体主义"拯救了徘徊在歧路的"五四"新青年，但要成为真正的无产阶级革命者，他们在自身思想意识的转型和获得工农大众的认同从而取得新的社会地位方面还有漫漫长途。知识阶层包括作家从"新青年"到"革命者"的转型，是一个艰难的历程，在这个转变的过程中，既要摆脱旧传统的桎梏，又要革新自身的小资产阶级意识，实际上是要完成双重转换。

众多作家特别是左翼作家都开始思考如何转型的问题，并且以形象的方式表达他们对转型道路的设想，最典型的就是左翼的"革命＋恋爱"小说。1933年，茅盾在一篇总结性的文章里，将左翼小说中的"革命＋恋爱""公式"概括为三种类型：第一类是"为了革命而牺牲恋爱"，"这些小说里的主人公，干革命，同时又闹恋爱；作者借这主人公的'现身说法'"，指出了"恋爱"会妨碍革命，这是最风行的一类。第二类是"革命决定了恋爱"，"通常是被表现为几个男性追逐一个女性，而结果，女的挑了最'革命'的男性"，这一类的流行程度"不及第一类"。第三类是"革命产生了恋爱"，所写的是"干同样的工作而且同样地努力的一对男女怎样自然而然地成熟了恋爱"，这是"进化的最后阶段也是最少的一类"。② 茅盾的分类符合当时创作的实际情形，有一定的合理性，但未能揭示出这些类型变化的内在的思想线索。在左翼的"革命＋恋爱"小说中，可以发现无产阶级革命与个人主义的恋爱往往构成作品的两条叙事主线，在不同时期各有权重，由此反映出左翼作家在不同阶段对革命与恋爱问题的不同认识。在早期如胡也频、洪灵菲的创作中，恋爱与革命的关系是相容的，它们甚至相互成就，爱情被视为革命的动力。这个时期的"革命＋恋爱"小说中，叙事的侧重点是恋爱，矛盾冲突的焦点在自由恋爱与封建传统势力或社会恶势力之间展开。在这些作品中，女主人公往往本身并不了解革命，因为与男主人公恋爱而同情或迎合革

---

① 蒋光慈．关于革命文学//文学运动史料选（第2册）：23.

② 茅盾．"革命"与"恋爱"的公式//茅盾文集（卷20）．北京：人民文学出版社，1990：340.

命，并在追求爱情的过程中成长为革命者。如《光明在我们面前》（胡也频）中信仰无政府主义的美丽动人的白华，因为与革命者刘希坚的爱情，逐渐抛弃了对无政府主义的幻想，与刘希坚并肩战斗。《到莫斯科去》（胡也频）中的素裳，最后下定决心奔赴莫斯科寻找革命真理，除了施洵白所讲述的“革命”理想对她造成了极大的吸引力之外，最大刺激还是源于所爱之人施洵白的遇害，爱情促成了革命。最典型的作品是洪灵菲的《流亡》，作品中男女主人公革命的动机是源于生命本能的恋爱，恋爱也是主人公们革命的一部分，恋爱与革命之间相互成就，处于和谐状态。如女主人公“黄曼曼的性情很是温和柔顺，态度本来很不接近革命，但因为她的爱人是在干着革命的缘故，她便用着对待情人的心理去迎合着革命”[①]，革命与恋爱融为一体。男主人公沈之菲认为：“革命和恋爱都是生命之火的燃烧材料。把生命为革命、为恋爱而牺牲，真是多么有意义的啊！”“人之必需恋爱，正如必需吃饭一样。因为恋爱和吃饭这两件大事，都被资本制度弄坏了，使得大家不能安心恋爱和安心吃饭，所以需要革命。”在男主人公的理解中，恋爱和吃饭（个体的生命本能）而非崇高的无产阶级革命信仰是革命的原动力。他们所追求的恋爱就是摆脱了封建道德束缚的性爱自由，在《流亡》中有多处都描写了男女主人公之间的性亲昵行为。如第一章就叙述了男女主人公为逃避追捕，躲在尼姑庵中完成了“结婚”仪式：“在一种苦闷的，难以忍耐的，透不过气来的状态中，他们厮守着一整个的下午。机械地接吻，拥抱，睡眠——睡眠，拥抱，接吻。”[②] 在作品后来以两人通信方式叙述沈之菲的流亡经历时，可以看出沈之菲对于黄曼曼的身体想象与情感期待构成了他继续革命的动力。如黄曼曼被沈之菲喻为“唯一的安慰，力的发动机，精神的兴奋剂，黑暗里的月亮，渴望着的太阳光”，革命的鞭策力量和指导力量。[③] 恋爱的激情引发了他们对于革命的浪漫主义想象。而他们对于无产阶级革命的理解本身却很模糊，如激励沈之菲革命的是“中山先生悲壮苍凉的训词”：“为自由、为真理奋斗，为扑灭强权而奋斗”。革命就是“杀身成仁，舍生取义，与其为奴而生，不如杀贼而死”。显然，洪之菲对无产阶级革命的理解并没有超越清末民初的资产阶级革命理想。女主人公黄曼曼更是对革命充满了个人主义的幻想：“菲哥！家于我何有？国于我何有？社会于我何有？我所爱

① 流亡．洪灵菲选集．北京：人民文学出版社，1982：39.

② 流亡．洪灵菲选集．北京：人民文学出版社，1982：18.

③ 洪灵菲选集：91.

的惟有革命事业和我的哥哥!”在他们的想象中，个体的自由、爱情将在追求革命的道路上实现圆满：“在革命的战线上，我们都是头一列的好战士！在生命的途程中，我们都是不断地创造着！让我们永远地团结着吧！永远地前进着吧！牺牲着我们的生命！去为人类寻求着永远的光明!”可以发现，革命被他们理解为一些宏大而空洞的口号，同时，在这种对革命的浪漫主义想象中，革命话语[①]也容纳了自由话语。洪灵菲的《流亡》具有明显的自传色彩，他在作品中对革命与恋爱关系的理解，带有早期左翼知识分子对无产阶级革命的主观想象特点，表现了他们对知识分子与革命关系的理解简单、热情而又幼稚。《流亡》1928年春已出版，在国内各大城市和南洋一带，销路很好，[②] 也说明洪灵菲对革命与知识分子关系的理解应是早期左翼知识分子的共识。

随着革命文学论争的展开，“五四”个性解放思想受到批判，集体主义逐渐取代个人主义成为革命文学的思想核心。如蒋光慈就说：“旧式的作家因为受了旧思想的支配，成为了个人主义者。”“但是现代革命的潮流，很显然地指示了我们，就是群众已经登上了政治的舞台，集体的生活已经将个人的生活送到不重要的地位了。无论什么个人或英雄，倘若他违背革命的倾向，反对集体的利益，那只是旧势力的遗物，而不能长此地维持其生命。”明确提出“革命文学应当是反个人主义的文学，它的主人翁应当是群众而不是个人；他的倾向应当是集体主义，而不是个人主义”。[③] 冯雪峰在《革命与智识阶级》一文中把革命知识分子分为两种角色：其一是“毫无痛惜地弃去个人主义立场，投入社会主义”，而另一则是“他也承受革命，向往革命，但他同时又反顾旧的，依恋旧的；而他又怀疑自己的反顾和依恋，也怀疑自己的承受与向往，结果他徘徊着，苦痛着”。革命文学论争在理论上确定了真正的革命文学就是要抛弃个人主义的情感纠葛，走向工农大众，也就意味着个人话语对革命话语的臣服。因此在这个时期的“革命+恋爱”小说中，无产阶级革命不能容纳个人主义的恋爱，个人生命本能成了革命的阻碍力

---

① 注：“话语”（discours）的概念，首先由结构主义文论家提出。1966年，法国结构主义叙事学家T. 托多罗夫在《文学叙事的范畴》中提出用“故事”和“话语”两个概念来区分叙事作品的素材和表达方式。1972年，法国的G. 热奈特在《叙事话语》中分析了话语的范畴：时态、语式、语态。总体上说，结构主义的“话语”概念主要指叙事文本的言语表达方式。本文借用结构主义的“话语”概念。

② 洪灵菲选集：91.

③ 蒋光慈．关于革命文学．太阳月刊，1928（2）．

量，要革命就不能恋爱；革命者只有抛弃个体欲望，将它作为“祭礼”供奉在革命的圣坛上，才能毫无牵绊地走向革命道路，实现由五四“新青年”向无产阶级革命者的转型。以丁玲的作品为例，在《一九三〇年春上海》（之一）中，小资产阶级作家子彬爱慕虚荣，极端个人主义，企求在爱情的孤岛上躲避时代巨浪的袭击，对现实的苦难毫不关心，不仅与原来的革命同路者隔膜，还与妻子美琳在人生理想上发生分歧。与子彬安于现状不同，妻子美琳在革命者若泉的引导下，逐渐由小资产阶级知识分子转变为革命者。她意识到“不能只关在一间房子里”，不能再“安于这太太的生活，爱人的生活”，“她要在社会上占一个地位，她要同其他的人，许许多多的人发生关系”，“要到人群中去，了解社会，为社会劳动……她要自己去找事做”。最后美琳离开曾经享受过热烈情爱的暖巢，加入了大马路的五一游行人群，子彬也失去了努力维持的爱情。作品通过同一营垒的小资产阶级知识分子不同的人生选择，揭示了个人主义价值观向集体主义价值观转型的必然性。在《韦护》和《一九三〇年春上海》（之二）中，小资产阶级意识与无产阶级革命的思想冲突，主要体现为小资产阶级女性的性诱惑/（革命者的本能）与革命工作/（政治）之间的冲突。在这两部作品中，小资产阶级女性都被描绘为极富性诱惑力，令革命者沉醉。如《韦护》中的丽嘉有着迷人的黑发，“和黑发下的白的、腻人的项脖，一种醉人的暖香从那每一个毛孔里分泌出来，还有一点像乳的气味”。韦护对丽嘉充满魅力的女性美深深眷恋：“这冲突不在丽嘉或工作，只是在他自己，于是他反省自己了。他在自己身上看出两种个性和双重人格来！……这热情的，有魔力的女人，只用了一眼便将他已死去的那部分，又喊叫醒了，并且发展得可怕。他现在是无力抵抗，只觉得自己精神的崩溃。”《一九三〇年春上海》（之二）中的玛丽“两条雪藕也似的长臂压在绿被面上。从白的，粉红的绣花坎肩领口中露出一些细腻的胸肉。那在酣睡后所泛出的一层恬静的微红，将她的眉、眼、鼻、唇的轮角更显得分明了，那些阴影的地方也就更显著”。革命者望微见到玛丽，“为一种爱的欲望，却又不能达到所苦，他压制自己，感觉全身都在发烧，红丝充满了他的眼睛，几乎放出火来。他只有默着，而且试着不听她的话，不受她的诱惑，因为那在他实在痛苦超过甜蜜”。小资产阶级女性以不可抗拒的性诱惑力与革命争夺着恋人，对于革命者而言，是否革命的矛盾不是来自外界，而是来自革命者个体本能欲望包括性欲望、享乐欲望等与自身的革命意志之间的冲突。因此，革命者首先要摒弃个体本能欲望，以绝对的道德自律完成对欲望的超越，成为“禁欲”化的道德主体。在上述文本中，革命者在经历

性的狂欢之后，无一例外地都抛弃了充满了魅惑力的恋人们，以革命苦行僧的坚决姿态走向了革命前线。不可动摇的工作战胜了生命的自然需要，现在的自我战胜了过去的自我。不能放弃原有生活方式的小资产阶级知识分子如玛丽、丽嘉都回到了原来的阵营依然虚空地生活着。

革命与恋爱的冲突，不仅仅存在于左翼作品中，在同时期的其他自由派作家的作品中，“恋爱”也成了为民主自由斗争的资产阶级革命者必须超越的精神炼狱。巴金 1929 年发表的《灭亡》中，资产阶级革命者杜大心也陷入了革命和爱情的痛苦斗争中不可自拔：“他，一个立誓牺牲个人幸福来拯救人类的人，还有资格爱女人！特别是爱上一个资产阶级的女儿！把他的有限的精力分到男女的爱情上面去！这不可能！不应该！”“然而事实上他明明爱她，而且深切地觉得他对于她的爱是十分真诚、十分纯洁的。他每想到她，他底心就燃烧起来。他曾自信他的心是坚如磐石、冷若死灰的，现在磐石也被捣碎，死灰也已重燃了。”特别是听到李静淑的表白后，杜大心与李静淑“两双眼睛对看着，快乐的眼泪流下来。两人底眼泪融合在一起了，谁也分辨不出那一滴是你底或我底眼泪来。两人的嘴凑在一处，接了一个热情的吻。在爱与被爱的纯洁的快乐中，两个人完全变成了一个人。他底决心，他底来意，都被忘却在九霄云外去了”①。狂欢式的叙述中彰显着爱情或本能欲望巨大的诱惑力，几乎令革命者丧失革命意志。最后，工人兼革命同志张为群的牺牲激发了杜大心复仇的决心，他诀别了爱情，刺杀戒严司令失败后自杀，完成了革命的升华。由此可见不同阵营的作家对革命相似的“去欲望化”以及“道德化”的理解。学者贺桂梅曾说：“在牺牲爱情来成就革命的书写模式中，狂欢式的‘恋爱’成为释放革命者利比多的场所，狂欢后的革命者抛弃恋人，成为道德‘净化’的形象主体。叙事模式中特定的历史主体——革命的‘智识阶级’则在性/政治的转换与张力中表现出两难且暧昧的精神特征。”② 对革命者的两难的书写，对个体欲望的诱惑力的极致描摹，实质上都是强化革命者摆脱个体欲望的重要性。这些作品中革命最终战胜了恋爱，就集中展示了阶级斗争的政治需求对个人主义情感因素的根本取代，以及个性话语（女性）对革命话语（男性）的臣服与皈依。

除了上述的“革命与恋爱冲突，革命战胜恋爱”叙事类型外，还有一种就是“因革命而恋爱”的叙事类型，“革命”（崇高的革命信仰）促成了男女

① 巴金．灭亡．上海：上海人民出版社，2008：77，15.

② 贺桂梅．性/政治的转换与张力．中国现代文学研究丛刊，2006（5）：69—92.

主人公恋爱。有两种模式极富意义：一是蒋光慈的《冲出云围的月亮》中“革命男性拯救小资产阶级女性模式”；二是丁玲在《一九三〇年春上海》中“革命龙凤配”的红色爱情模式。在第一种模式中，男性是否革命成为女性是否恋爱的决定因素，在一个女性与多个男性的欲望关系中，女性往往选择最革命的男性来表现自身阶级意识的获得或思想改造的成功。在《冲出云围的月亮》中，小资产阶级女性王曼英的革命历程分为两个阶段。首先是“五四”民主革命，王曼英在“五四”新青年柳遇秋的引导下，积极热烈地投身于反对军阀的民主革命斗争。这个时期，尽管另一个革命青年李尚志也热烈地追求她，但她选择了同样革命但外表更迷人的柳遇秋：“他的眼睛没有柳遇秋的那般动人，他的口才没有柳遇秋的那般流利！他的表情没有柳遇秋的那般真切。曼英之所以没有爱上他，而爱上了柳遇秋的原故，恐怕就是在于此罢。”[①] 在同样革命的前提下，性魅力成了恋爱的决定因素。随着资产阶级革命的失败，革命迷途中的王曼英在上海沦落为妓，但依然坚持民主革命理想。当她发现昔日恋人柳遇秋背叛革命靠出卖灵魂成为政府官员后，就毅然拒绝了柳平平安安过日子的劝告。这时工人领袖李尚志对她不离不弃，以自己对革命的忠诚和对爱情的执着吸引了她。在革命与不革命的对比中，王曼英选择了革命者，革命成了恋爱的首选条件。作品在情节设计中，王曼英对李尚志的情感明显前倨而后恭，前面多处写到王曼英对李尚志的情感只是友人，她并不爱李尚志。但知道爱人柳遇秋背叛革命理想，发现李尚志“还是那般地匆忙，那般地热心，那般地忠诚，一点儿也没改变”时，李尚志在王曼英的心里升格为令自己崇敬的“伟大的战士”，“李尚志的伟大渐渐地在她的眼中扩大起来，而她，曼英，曾自命过为战士的曼英，不知为什么，在她的眼中反渐渐地渺小起来”。李尚志坚定的革命信仰征服了王曼英，甚至让王曼英自惭形秽，以充满负罪的心情主动改造自己：“亲爱的，我不但要洗净了身体来见你，我并且要将自己的内心，角角落落，好好地翻造一下才来见你呢。”王曼英告别了过去的堕落生活，主动加入工人组织，改造自己的身心，两个月后成了工人阶级中的一员，也成了“冲出旧社会和小资产阶级意识”重围的“皎洁而明亮”的月亮。“她和其余的女工并没有什么分别。她的美丽减少了，然而她的灵魂却因之充实起来，她觉得她现在不但不愧对李尚志，而且变成和李尚志同等的人了。”这个无产阶级革命男性拯救小资产阶级女性并在情场大获全胜的故事至少有三个方面的寓意：一是小资产阶

---

① 蒋光慈文集（2）．上海：上海文艺出版社，1983：29.

级女性的革命转变必须以牺牲个体欲望为代价。作品中的王曼英选择李尚志为恋爱对象，不是出于主观的个人激情，而是理性意识中对革命的向往，越是淡化个体特征如美丽迷人的外表，王曼英越能赢得李尚志的爱情。二是在小资产阶级知识分子的改造中，革命男性领路人的重要性。迷途中的王曼英之所以能主动改造自己，是因为革命者李尚志像一盏明灯吸引着她，一步步将她启引向无产阶级革命的正途。作品中男性因为坚持革命信念成了拯救小资产阶级革命女性的“精神导师”，也获得了“恋爱”的主导权。这种革命男性拯救小资产阶级革命女性的爱情叙事模式，在后来的《青春之歌》、《红旗谱》等红色经典中不断被演绎。如《青春之歌》中林道静由小资产阶级知识分子逐渐转变为无产阶级革命者，卢嘉川、江华等革命男性的启引功不可没，而且越革命的男性越能获得林道静的爱情。如《红旗谱》中地主阶级出身的小姐严萍因为爱慕严江涛而心仪革命，在出身于泥瓦匠家庭的革命知识分子严江涛的启引下走上了革命道路。三是小资产阶级的个人主义的反抗不仅毁灭了自己，而且无助于社会的改良。知识分子只有依靠和发动工农的力量，在集体的斗争中，才能实现革命的目的。作品通过堕落沉沦的王曼英经过两个多月与工人的接触，最终改造成“穿着蓝花布衣服”在土堆上演说的女工“王曼英”,[①] 就形象地揭示出一条由知识分子向工人阶级转变的小资产阶级知识女性的改造道路。后来的林道静正是遵循了这种改造模式。

前面的“革命+恋爱”故事中，男女主人公的阶级属性不对等，所以必须通过资产阶级的一方进行思想改造才能达到情感的和谐状态，而男女双方同属无产阶级的“革命+恋爱”则是另一番情况。革命同志之间的爱情往往被描述为革命的催化剂、润滑剂，革命与爱情相得益彰，这种爱情中充满了志同道合的心灵的愉悦，剔除了情欲的欢娱，凸显出柏拉图式的精神爱恋的特点。女性吸引男性也不再被表述为肉欲的诱惑，而是相同的阶级基础和阶级情感。最典型的就是丁玲在《一九三〇年春上海》（之二）中对革命者冯飞与女售票员之间无产阶级爱情的书写：“他每天都可以按时见着她一次，每次见面都加强了他对于她的尊敬，她是那么朴素，那么不带一点脂粉气，而又能干，脸色非常红润，一种从劳动和兴奋之中滋养出来的健康的颜色。……他从她的形态上和语言中，断定她不是一个没有受教育的女子，而是有着阶级意识的，对政治有着一种单纯的正确的了解的。”阶级属性和阶级意识是老冯对女售票员产生爱情的思想基础，因为是思想决定情感，所以他们

① 冲出云围的月亮//蒋光慈文集（2）：150.

之间的爱情是理智型的，可以排除感性欲望，又因为恋爱的双方阶级属性一致，不存在思想的鸿沟，所以他们的爱情能转化为革命的动力。这种“革命龙凤配”的红色爱情模式也影响到了解放区文学和新中国成立后十七年文学的爱情叙事。在赵树理的《小二黑结婚》，孙犁的《荷花淀》，梁斌的《红旗谱》，罗广斌、杨益言的《红岩》等作品中都能见到无产阶级“革命同志”式的爱情。左翼革命文学在“革命＋恋爱”小说中对革命的主导力量的逐渐强化，显示了左翼作家群体对自身小资产阶级意识、个人自由意识由彰显到批判的态度转变，个体欲望在集体主义潮流中的自我束缚、压制和主动退隐。左翼文学从阶级对等的角度书写、评价爱情，将人类最富于激情的情感纳入了理性信仰的统治领域，不仅开创了对于无产阶级爱情禁欲化书写的先例，而且直接启引了新中国成立后十七年文学特别是红色经典对于爱情的“龙凤配”式的阶级化书写。如作家们总是人为地将爱情的双方设置为同一阶层，超越了阶级的爱情往往被描写为革命者信仰不坚定，经受不住资产阶级糖衣炮弹的诱惑，最终阻碍了革命事业或社会主义建设的发展。如《太阳照在桑干河上》（丁玲著）中的治安员张正典因为娶了富农兼阶级敌人钱文贵的女儿为妻，就忘记了自己的阶级立场处处为钱文贵活动，《风雷》（陈登科著）中区委书记熊彬禁不住富农的女儿黄美溶的诱惑，阶级立场总是在革命工作和小家庭中摇摆等。

恋爱关乎的是常态的个人对于异性的情感和欲望，对恋爱的叙事往往是日常化的叙事，而无产阶级革命显然是宏大的叙事主题。选择从恋爱的角度切入这一宏大主题，一方面是因为当时的左翼知识分子作家比较熟悉这一题材，另一方面它也是左翼文学清算“五四话语”的斗争策略。“五四”小资产阶级知识分子最典型的特点就是追求“个人本位主义”，强调个体的觉醒，对个体情感和欲望的大胆追求，“恋爱自由”是“五四”振聋发聩的个体觉醒的呼声。革命压倒或战胜恋爱，实质上意味着群体利益战胜了个体利益，革命/集体话语战胜了个人话语，选择“恋爱”与革命冲突表达从个人到集体/阶级转型的愿望显然是最有力量和区别意义的叙事角度。如同“五四文学”选择自由恋爱与家庭专制这一矛盾体来表达对封建传统的批判这一宏大主题一样，左翼文学选择革命与恋爱这一矛盾体作为主要的叙事模式，具有小角度承载大主题的功效。其次，它也是左翼知识分子作家在个体欲望与政治革命之间苦闷徘徊心理的客观反映。左翼文学的“革命＋恋爱”小说在主观创作意图上是要抛弃“五四”小资产阶级的恋爱观，暴露恋爱会妨碍或损害革命，追求革命中产生的同志式的互敬互爱，但在客观效果上，这些作品

最成功的地方却是对于细腻、温柔、雅致、浪漫等典型的知识分子恋爱心理的描摹，以及对于在革命与恋爱两种心理力量的消长中主人公心灵苦闷的表达。这种苦闷客观上使“革命者”呈现为“迷途的羔羊”形象，使他们的“恋爱”具有浓郁的告别过去的忧伤情怀和谢幕前狂欢的意味。如学者贺桂梅所说：“‘革命＋恋爱’小说建立起知识分子与革命关系的一种历史修辞。知识分子一方面是推动革命发生的力量，同时在革命中实现其主体性，但另一方面，革命话语却无法安置作为资产阶级知识分子的个人，一旦进入革命组织，知识分子必须扬弃自我，革命与恋爱造成的矛盾是知识分子与革命关系的隐喻。知识分子的‘自我’在革命中的地位经常被隐藏、掩饰、忽视、否认，甚至被歪曲。”①

从新青年到革命者的转型，从启蒙的角度来说，是从个人主义的启蒙向集体主义启蒙的转型，从个人话语、启蒙话语向集体话语、革命话语的转型。这种转型的主体是“五四”新青年，因此转型本身在某种程度上意味着对“五四”载体和对“五四”知识分子个性独立意识的自我否定。曾经的时代先锋、启蒙者沦落为“落后者”甚至革命的“反动力量”，如狄尔太就在《小资产阶级论》中说：“小资产阶级不是纯粹的无产阶级，它的意识是动摇不定、反复无常的，因而不是革命最可靠的同盟者。……它的阶级意识是完全靠不住的，尤其是小资产阶级的意识形态无论如何是反动的；对于无产阶级的解放运动只有增加几分危险性而毫无利益。”② 无论是从时代先锋到落魄书生，还是从“迷途羔羊”到“革命先锋”，都展示了小资产阶级在中国现代化进程中由于自身的先天缺陷终为时代所弃的悲剧命运。时代变了，革命的主体和任务也改变了，“拿笔杆子的知识分子，则理所当然要将中国社会革命的领导权，拱手相让于拿枪杆子的武装农民，而他们自身的历史作用已显得并不那么十分重要了。知识分子如果不被时代所抛弃，他们就必须老老实实地投入到火热的阶级斗争当中去，心甘情愿地去接受工农大众的思想改造，并成为他们中间最普通的一员”③。

---

① 贺桂梅．性/政治的转换与张力．中国现代文学研究丛刊，2006（5）：69—92．

② 狄尔太．小资产阶级论．新思潮，1929（1）．

③ 宋剑华．百年文学与主流意识形态：207．

第五章　知识分子与工农大众的内在隔阂

第一节　知识分子走向工农大众的艺术想象

知识分子与无产阶级革命的关系本质上就是知识分子与工农大众的关系。冯雪峰在《革命与智识阶级》一文中说："智识阶级于其构成上不能做革命的主要力量"，"革命是只将革命的智识阶级看作'追随者'的"。冯雪峰认为智识阶级在革命中处于"追随者"地位，其主要依据是马克思主义的阶级斗争理论，以阶级斗争、民族解放斗争作为基本内容的无产阶级革命，其主体是工农和工农武装，知识分子不属于工农阶级，也就不是真正的无产阶级，他们属于小资产阶级阵营。这种对知识分子阶级身份的定位在"革命文学"论争时期就已确定，如成仿吾《从文学革命到革命文学》中说："我们还得再把自己否定一遍（否定的否定）"，"克服自己的小资产阶级的根性，把你的背对向那将被扬弃的阶级，开步走，向那龌龊的农工大众"。[①] 毛泽东在1940年的《新民主主义论》中明确将革命知识分子划分为小资产阶级。他说："第三个时期是一九二七年至一九三七年的新的革命时期。因为在前一时期的末期，革命营垒中发生了变化，中国大资产阶级转到了帝国主义和封建势力的反革命营垒，民族资产阶级也附和了大资产阶级；革命营垒中原有的四个阶级，这时剩下了三个，剩下了无产阶级、农民阶级和其他小资产阶级（包括革命知识分子）。"在理论上革命知识分子只能是无产阶级革命的追随者，但在实际的革命实践中，革命知识分子承担了无产阶级革命宣传、组织和领导任务。早期的无产阶级革命先驱如李大钊、恽代英、萧楚女、周

① 成仿吾．从文学革命到革命文学∥文学运动史料选（第2册）：18.

恩来等都是革命知识分子。革命知识分子一方面实际上是中国无产阶级革命的领导力量，一方面在阶级属性上不属于无产阶级，而革命知识分子要救国，就必须解决自己的阶级属性问题，使自己在阶级属性上彻底属于工农阶级。众所周知，知识分子与工农大众最主要的区别是知识分子依靠脑力劳动即“笔杆子”生存，他们通过传统或现代教育所获得的知识已经内化为其精神气质的一部分，彻底的工农化就意味着在外形、情感、思想上彻底地“去知识分子化”，这从现实的角度来说是不可能彻底实现的，但革命形势的变化，要求知识分子必须成为工农大众的一员。

知识分子作家要成为革命的作家也必须走向工农大众，因为无产阶级文学是为工农大众服务的文学。1928 年的“革命文学”论争首先确定了无产阶级文学在性质和内容上与“五四”文学的区别。如李初梨在《怎样地建设革命文学》一文中就说“五四”时期科学与民主的口号，便是“资产阶级意识的代表”，新兴的文学运动“它应当而且必然的是无产阶级文学”。蒋光慈在《关于革命文学》一文中则细致地规定了革命文学与革命作家的要求，说：“倘若我们要断定某个作家及其作品是不是革命的，那我们首先就要问他站在什么地位上说话，为着谁个说话。这个作家是不是具有反抗旧势力的精神？是不是以被压迫的群众作出发点？是不是全心灵地渴望着劳苦阶级的解放？……倘若答案是肯定的，那么这个作家就是革命的作家，他的作品就是革命的文学。倘若仅仅只反对旧的，而不能认识出新的出路，不能追随着革命的前进，或消极地抱着悲观态度，那么这个作家只是虚无主义的作家，他的作品只是虚无主义的，而不是革命的文学。革命的作家不但一方面要暴露旧势力的罪恶，攻击旧社会的破产，并且要促进新势力的发展，视这种发展为自己的文学的生命。在实际社会的生活中，一切被压迫群众不但是反抗统治阶级的力量，而且是创造新社会的主人。”[①] 蒋光慈在 1928 年对革命作家的立场、态度以及对被压迫群众的“新社会主人”的认识在今天看来无疑是后来左翼文学政策的源头。为了实现自己崇高的政治信仰，1930 年 8 月左联号召“全体盟员到工厂到农村到战线到社会的地下层中去。通过工农兵通信运动工作，组织工农士兵生活，提高他们文化水准、政治教育，使他们起来为苏维埃政权而斗争”。提出苏维埃文学运动的使命是“使文学的影响所到的地方，凝结坚强的斗争意志，汇合一切革命的感情来充实革命的发

① 蒋光慈．关于革命文学//文学运动史料选（第 2 册）：24.

展”。[①] 1931年又提出“在文学领域内，宣传苏维埃革命以及煽动与组织为苏维埃政权的一切斗争”[②]。“必须将那些‘身边琐事’的，小资产阶级知识分子式的‘革命兴奋和幻灭’，‘恋爱和革命的冲突’之类等等定型的观念的虚伪的题材抛去”，“在方法上，作家必须从无产阶级的世界观，来观察，来描写”[③]。1942年毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》中进一步论证了知识分子工农化改造的必要性和长期性。他以自己的亲身经历为例说：“拿未曾改造的知识分子和工人农民比较，就觉得知识分子不干净了，最干净的还是工人农民，尽管他们手是黑的，脚上有牛屎，还是比资产阶级和小资产阶级知识分子都干净。这就叫做感情起了变化，由一个阶级变到另一个阶级。我们知识分子出身的文艺工作者，要使自己的作品为群众所欢迎，就得把自己的思想感情来一个变化，来一番改造。没有这个变化，没有这个改造，什么事情都是做不好的。”[④] 又说：“小资产阶级出身的人们总是经过种种方法，也经过文学艺术的方法，顽强地表现他们自己，宣传他们自己的主张，要求人们按照小资产阶级知识分子的面貌来改造党，改造世界。”党不改造小资产阶级，小资产阶级就会改造党，毛泽东把知识分子改造问题提到党的生死存亡的高度。同时毛泽东充分认识到了知识分子思想改造的长期性，并表达了彻底改造的决心。他说：“为什么人的问题，是一个根本问题，原则的问题。”“时间无论怎样长，我们必须解决它，必须明确地彻底地解决它。”而对于如何改造，毛泽东认为首先是向工农兵学习：“因此在教育工农兵的任务之前，就先有一个学习工农兵的任务。”《讲话》发表后，成为延安和新中国成立后文艺政策的纲领性文件，其中“知识分子改造”主题在后来的一系列文化政策中不断被延续和强化，这也决定了知识分子思想改造的漫漫长途。

马克思说悲剧是历史的必然要求和这种要求实际上不可能实现之间的冲突，知识分子的彻底工农化，在现实的层面是不可能实现的，但又是中国无产阶级革命的必然要求，因此也就决定了知识分子在实际的改造过程中的悲剧命运。但文学艺术却可以超越现实，对此进行丰富的想象。在对知识分子通过改造走向工农大众的艺术想象中，知识分子作家以极大的政治热情表达

---

① 无产阶级文学运动新的情势及我们的任务．文化斗争，第1卷第1期，1930-08-15.

② 无产阶级革命文学的新任务．文学导报，第1卷第8期，1931-11-15.

③ 无产阶级革命文学的新任务．文学导报，第1卷第8期，1931-11-15.

④ 毛泽东选集（3）：851.

了他们向工农学习的虔诚态度以及完成自身思想改造的坚定决心。从左翼文学到解放区文学再到十七年文学，“知识分子工农化改造”的主题一直贯穿其中。在作家们的激情想象中，知识分子与工农的身份出现了双重置换，即知识分子工人化和农民的政治精英化。双重置换又导致了两种错位，一是知识分子身份的灰色化，二是农民英雄形象的“非农民化”。[1]

一、知识分子工人化

为了解决知识分子的阶级归属问题，早期的无产阶级革命者瞿秋白提出了“工人阶级先锋队”概念，即基本上掌握了马克思主义革命思想的先进知识分子群体，并试图以此来赋予革命知识分子及作家以全新的社会地位，使其顺理成章地成为无产阶级意识形态的代表。但革命文学论争中对革命知识分子的“追随者”地位的确认，就否定了先进知识分子群体天然是“工人阶级先锋队”的定论。毛泽东的《延安文艺座谈会上的讲话》进一步将知识分子排除在“工人阶级”之外，知识分子与工人阶级之间的关系由从属到剥离的变化，经由左翼文学、解放区文学和十七年文学清晰呈现，这其中知识分子的身份也由领导者变为被启蒙者最后被消解或灰色化。其中作家对知识分子身份的工人化置换主要表现为三种情形：

首先是将知识分子天然地看作工人阶级的同盟，知识分子投身于工人反抗资本家剥削的革命运动中去，就转型为工人阶级。知识分子的身份与无产阶级革命没有冲突，他们通过掌握马克思主义的无产阶级革命理论，从而具有了工人阶级坚强的革命意志和大无畏的革命精神，在城市的阶级斗争中发挥了重大指导作用，并且由于他们的先锋作用，引导了更多的工人成长为无产阶级革命的坚强战士。以蒋光慈写于1927年的《短裤党》为例，作品主要叙述在革命知识分子杨直夫、史兆炎、华月娟等的策划和领导下，上海工人成功实施总同盟大罢工，并开展了武装夺取革命政权斗争的过程。其中革命知识分子都以“工人阶级先锋队”形象出现：“他们不知道劳苦、困难、危险、势利、名誉……是什么东西，而只日夜地工作，努力引导无数万万被压迫的，被人鄙弃的劳苦群众走向那光明的，正义的，公道的地方去。”[2]

① 注：宋剑华先生在《红岩：知识分子的精神涅槃》、《〈林海雪原〉：兵的传奇与神话》、《〈红旗谱〉：非农民本色的英雄传奇》等文章中对“农民英雄的非农民化”作了详细而精彩的论述。

② 蒋光慈文集（1）：216.

党的代表史兆炎虽然是个“面色黄白的，二十几岁的青年”，但他有着丰富的革命知识，能“有条有理地解释上海各社会阶层的关系及工人阶级的使命”。尽管肺病严重，还是坚持完成工作，有着高度的政治觉悟：“他是一个指导者，倘若他不将这次重大的行动说得清清楚楚地，那么，事情将有不好的结果。不可以，绝对地不可以！……就算大家劝他不要说话，他自己能同意么？不会的！个人的病算什么？全上海无数万工人的命运系于这一次的举动，如何能因为我个人的小病而误及大事呢？……如此，史兆炎等到咳嗽完了，还是继续说将下去。”（第 221 页）另一位中央执行委员杨直夫则“总是为着党，为着革命消耗自己的心血，而把自身的健康放在次要的地位”，“说话或与人讨论时，有条有理，如一个大学者一样；做起文章来可以日夜不休息；做起事来又比任何人都勇敢，从没惧怕过；他的意志如铁一般坚，思想如丝一般的细”。（第 254 页）知识女性华月娟虽然工作劳累，但革命信仰非常坚定：“为着革命，为着革命就是赴汤蹈火，就是死，也是不容避免的，何况一点儿疲倦呢?”史兆炎、杨直夫、华月娟都具有无产阶级革命者强烈的革命愿望、坚强勇敢的革命精神和坚定的革命信仰，这些在工人阶级革命者李金贵、邢翠英身上也具有，作品指出工人阶级是在实践中获得这些品质：“至于金贵呢，他几乎是一个墨汉。他很明白工人团结的必要，阶级斗争之不可免及资本制度应当打倒等等的理论，但是他所以能明白这些的，是由于他在实际生活中感觉到的，而不是因为他读过马克思的《资本论》或列宁的《国家与革命》。”（第 265 页）而知识分子则通过书本获得。也就是说知识分子可以通过掌握无产阶级革命思想来克服自身的小资产阶级习性，从而转化为工人阶级，并且他们的知识智慧也使他们赢得了工人群众的信赖，并在无产阶级工人运动中处于领导地位。作品多次写到女工邢翠英对拥有知识的华月娟的感激与羡慕：“邢翠英在平民夜校受过华月娟的课，因之，邢翠英很尊敬她。邢翠英时常想道：‘好一个可爱的，有学问的姑娘！她什么事都晓得！’”当想到自己一个知识很简单的女工也能担任党的重要的工作，参加伟大的革命事业，邢翠英对华月娟充满了感激：“因为华月娟把她拉到平民夜校读书，灌输了她许多革命的知识。”（第 240 页）当她看不懂史兆炎送她的《共产主义的 ABC》时，非常后悔自己缺少知识：“可惜我没进过学堂！可惜我没多读几年书！如果我能够看书都懂得，啊啊！这是多么好的事情啊！”“如果他李金贵，如果他邢翠英，能够读这些书啊，那么你想想，他俩将成什么样子！……”革命知识分子因为拥有知识首先获得了无产阶级革命的理论武器，从而与拿枪杆子的工人阶级成为无产阶级革命同盟，这既是

早期无产阶级革命的实际情形，也是作者对知识分子工人化的合理的艺术想象，体现了早期无产阶级革命对革命知识分子领导地位的明确确认。

其次是小资产阶级知识分子通过实际的工人生活经历移植工人阶级的先进性。1928年“革命文学”论争之后，知识分子在无产阶级革命中的领导地位、同盟性质都遭到质疑，工农被认为是无产阶级革命的主导力量。但革命知识分子作家坚信小资产阶级知识分子通过参加工人运动的革命实践可以实现思想和阶级属性的转换，成为革命的中坚力量。在蒋光慈1930年创作的《冲出云围的月亮》以及丁玲《一九三〇年春上海》、胡也频的《光明在我们前面》等作品中都展示了小资产阶级知识分子通过深入工厂，与工人并肩战斗而成为工人阶级一员的阶级改造道路。这种“与工农结合”的知识分子改造方式被解放区文学和新中国成立后的红色经典所吸纳，并演化为知识分子改造的经典模式。在很多作品中知识分子革命者的成长都离不开工农生活的磨炼。如《红旗谱》中的贾湘农，“是当时这县中国共产党的第一个县委书记。父亲是天津工厂的工人。他读了二年中学，也在工厂里做工。父亲介绍他入了党，成了共产党员。为了反对军阀混战，反对军阀统治，被捕过，受过电刑。……组织上派他回到家乡，开辟工作。在高小学堂里当教员”。《青春之歌》中林道静则通过到定县当小学教员和到北大领导学生运动完成了从小资产阶级知识分子到无产阶级战士的转型。按照马恩的阶级斗争理论，资产阶级是指占有社会生产资料并使用雇佣劳动的现代资本家阶级，无产阶级是指没有自己的生产资料，因而不得不靠出卖劳动力来维持生活的现代雇佣工人阶级，即产业工人阶级。由于无产阶级的人数众多，组织性和战斗性强，因此是真正的革命阶级，肩负着使人类进入理想社会的历史使命。(《共产党宣言》) 显然马恩对工人阶级革命性的论断获得了中国革命作家的集体认同，而这种对工人阶级革命性最彻底的集体认同又导致了作家们对工人身份的集体崇拜，除上述向知识分子的人生履历中加入工农生活外，作者甚至人为地将知识分子的家庭出身设计为工人。如《红旗谱》中作者人为地将严江涛的出身由农民置换为工人，当严江涛向贾湘农表示想参加共产党时，贾老师说：“好嘛！你是农民的儿子，不，你是一个手工艺人的儿子嘛，共产党就是欢迎你们来参加。”显然作者将农村手工艺人也纳入到了工人阶级的阵营，为后来严运涛、严江涛兄弟成长为政治精英做好身份铺垫。尽管家庭出身被置换为工人阶级，或者人生履历中加入工人生活经历，但作者赋予人物的知识分子身份是确定的，而且有肯定意义。

第三是将知识分子直接置换成工人，完全消解知识分子身份。即作家们

有意识地去遮蔽无产阶级英雄人物的知识分子身份，让他们以工人的面貌出现。这种有意识地置换主要出现在新中国成立后革命战争题材的红色经典中。本书主要以《青春之歌》为例，分析其置换背景和置换意义。《青春之歌》作者杨沫本人认为其小说是表现主人公林道静“从小资产阶级知识分子变成无产阶级战士的发展过程”[①]，也就是知识分子转变为工人阶级的过程。在这个转变过程中，革命的引路人至关重要，作品中最重要的革命引路人就是江华（李孟瑜）。江华明明就读于北大，但作者却让他自称为工人。江华一出场，作者就试图掩盖其知识精英气质：“远远地看见大门口立着一个高高的、身躯魁伟、面色黧黑的青年，他穿着一身灰布中山装，戴着半旧的灰呢帽，像个朴素的大学生，也像个机关的小职员。”但接下来二人的对话却明显暴露出江华工人阶级的身份破绽。首先是江华问林道静的三个问题及对问题缜密的分析，足以显示他是一个有着高度政治素养的知识精英。这三个问题是：“中国革命的基本问题是什么？“察北抗日同盟军虽然失败了，但它对于全国抗日救亡运动都起了什么作用？你认为中国的革命将要沿着什么样的道路发展下去呢？”所提问题都是事关中国革命发展的宏大命题，透露出典型的知识分子指点江山的书生意气，这三个问题让读过不少“辩证法三原则、资本主义的范畴和阶段，以及帝国主义必然灭亡、共产主义必然胜利的理论”的林道静半天回答不来，油然而生崇敬的心情，也自然而然地认为江华一定是久经革命考验的知识分子，于是有了林道静与江华的一段对话：

“你以后可真要多帮助我。你是哪个大学毕业的？参加革命好多年了吧？”“不算是大学生。说是个工人，还更合适。”

“啊，你是工人？”江华的回答，使道静大吃一惊。

“是呀。”江华笑笑说，“不久以前我还在煤矿上呢。”

道静半信半疑地摇着头：“我看你一点也不像工人呀，那么丰富的知识……我一直还以为你是大学生呢。”

江华笑道：“怎么样！你以为工人都是粗胳膊笨腿、浑浑蒙蒙的吗？不见得都是这样吧？”林道静听了江华的话，感到羞愧，立即进行自我反省：“口头上我也知道工人阶级能干、有力量，可是，心里……老江，我对你说真话：我还是觉得‘万般皆下品，惟有读书高’。……今天，我才明白了我自己——空空洞洞的绣花枕头——对吧。”[②]

---

① 杨沫．青春之歌·再版后记．北京：北京十月文艺出版社，1992.

② 杨沫．青春之歌．太原：北岳文艺出版社，2001：238.

这段对话中林道静对工人阶级的认识偏见具有知识分子的共同性，而作者赋予江华的工人阶级身份就具有明显的纠偏作用，也反映了作者对于工人阶级是无产阶级革命主体的主流政治话语的积极认同心态和崇拜心理。但存在于江华身上的知识精英气质与作品赋予他的“工人”身份显然让作者也觉得人物形象表里不统一，为了自圆其说，也为了证实江华的工人身份的可信性，作品又写道：

“江华就是北大的李孟瑜。……十三岁高小毕业，就跟着父亲在上海当了印刷工厂的学徒。可是他一边做工一边还上了工人夜校。在这里他受到了共产党员的教育和培养，并参加了共产主义青年团。以后还入了党。这时他在上海大学的附中一边半工半读，一边领导着基层的工人斗争。大革命失败后，在一次大逮捕中逃脱出来。很用功，不过四五个月的时间，他便自修完了投考大学哲学系的各门功课。托人买了一张假文凭，就考取了北京大学的哲学系。……南下示威回来，在北大不能存身了，党分配他到唐山去。他就钻到煤窑里做了一年多的煤矿工人，参加领导了唐山五矿的大罢工。”

这一段叙述意在突出江华的工人阶级身份，给人的印象似乎江华一直是在领导工人运动斗争的间隙学习，但上海大学附中和北大哲学系的正规学校教育赋予他的知识分子身份却无法遮蔽。显然作者是有意消解其知识分子身份，将其主观地置换为工人阶级。这种对知识分子身份的人为消解与置换也存在于同时期的其他作品中。如罗广斌、杨益言的《红岩》中的主角许云峰、江雪琴的阶级身份也被作者人为设置为工人阶级。对此，宋剑华先生在《〈红岩〉：知识分子的凤凰涅槃》一文中详细分析了许云峰、江雪琴的原型与作品赋予他们的工人阶级出身的矛盾，以及江、许二人在作品中的知识精英气质和行为与作品赋予他们的工人阶级身份的矛盾，认为“文本给定他们的阶级身份与人物的精神气质存在明显的不相符。不论作者在故事叙述中如何去标榜许云峰和江雪琴的工人阶级身份属性，但这两个革命英雄人物的全部表现，却难以遮掩其知识精英的人格气质”。“所有这一切，都从各个方面暴露出了许云峰与江雪琴作为‘工人革命者’的身份破绽。”[①]

作者们把许云峰、江雪琴、江华等革命英雄人物，从原型人物的知识分子身份置换成作品中人物的工人阶级身份，这其中有着深刻的原因和丰富的意味。

首先，它显示了毛泽东在《延安文艺座谈会上的讲话》精神以及新中国

---

① 宋剑华．《红岩》：知识分子的凤凰涅槃．石家庄：河北学刊，2009（5）．

成立后开展的一系列知识分子思想改造运动对于知识分子题材文学创作所产生的深刻影响。毛泽东对知识分子的革命态度和革命立场问题，从延安时代开始就给予了高度重视。1939 年他就曾不无焦虑地指出："中国的广大的革命知识分子虽然有先锋的和桥梁的作用，但不是所有这些知识分子都能革命到底的。其中一部分，到了革命的紧急关头，就会脱离革命队伍，采取消极态度；其中少数人，就会变成革命的敌人。知识分子的这种缺点，只有在长期的群众斗争中才能克服。"[①] 1942 年，他在《讲话》中说："有许多党员，在组织上入了党，思想上并没有完全入党，甚至完全没有入党。这种思想上没有入党的人，头脑里还装着许多剥削阶级的脏东西，根本不知道什么是无产阶级思想，什么是共产主义，什么是党。为要领导革命运动更好地发展，更快地完成，就必须从思想上组织上认真地整顿一翻。"[②] 《讲话》发表后，延安开展了针对知识分子思想改造的整风运动。新中国成立后，知识分子的世界观改造议题进一步得到强化。1951 年，周恩来就应邀到北大为京津两地的知识分子，专门做了一场《关于知识分子的改造问题》的演讲报告。在长达五个小时的演说中，他以自己思想成长的切身经历，生动地阐释了知识分子应如何"站稳工人阶级的立场"的是非问题。周恩来认为知识分子如果不深入到工厂和农村，就不可能完成自身的世界观改造，就不可能成为一个真正的无产阶级革命者。他还强调指出："我国的知识分子，大部分是从地主阶级或资产阶级家庭出身的"，由于阶级出身的客观局限性，"旧的东西常常会不自觉地流露出来"。[③] 1956 年，中共中央又专门召开了"关于知识分子问题"的全国会议，周恩来又在其报告中明确指出："许多进步分子也还有程度不同的资产阶级唯心主义和个人主义的思想作风，更不要说中间分子了"，他们共同的思想毛病就是"胸怀狭窄、高傲自大、看问题从个人的利益出发"。[④] 到了 1957 年 3 月，毛泽东则更是一锤定音，他公开发表讲话说："我们现在的大多数的知识分子，是从旧社会过来的，是从非劳动人民家庭出身的。有些人即使是出身于工人农民的家庭，但是在解放以前受的是资产阶级教育，世界观基本上是资产阶级的，他们还是属于资产阶级的知识分子。"[⑤] 由此可见，新中国成立以后所屡次开展的大规模政治运动，基本

① 毛泽东选集（2）：636.

② 红岩：875.

③ 周恩来选集（下卷）．北京：人民出版社，1984.

④ 周恩来．关于知识分子问题的报告．人民日报，1956-01-01.

⑤ 毛泽东选集（5）．北京：人民出版社，1977：409.

上都是触及知识分子灵魂的思想改造运动。而罗广斌、杨益言、杨沫等人都是知识分子出身，在新中国知识分子思想改造的历史背景下，他们同样面临着无产阶级化改造的严峻考验。出于对无产阶级革命主体工人阶级的绝对崇拜，他们在作品中把许云峰、江雪琴、江华等，人为地描写成知识分子工人化的典型代表，其目的是为了表达对主流政治话语的虔诚认同和自我改造的决心。

其次，知识分子的工人化又反映了知识分子革命者在无产阶级革命中的自卑心理，他们不敢公开承认知识分子在无产阶级革命中的领导和先锋地位。而这种遮蔽也是在批判改造的历史语境中知识分子存身的策略，它显现为埃里希·弗洛姆在《逃避自由》中所说的那种机械地自动适应的心理机制：“完全按照他人的要求塑造自己。‘我’和世界之间的矛盾消失了，随之也不再感到孤独和软弱无力。”[①] 无论是《红岩》中的叛徒甫志高，还是小资产阶级知识分子成岗、刘思扬、林道静，以及工人阶级革命英雄许云峰、江雪琴、江华，“知识分子”身份都是他们必须扬弃的弱点，这些人物形象从正反两个方面证明了知识分子在无产阶级改造过程中与革命实际结合、与工农大众结合的必要性。但同时我们也应该看到作者们对知识分子人生道路主观设计背后主动迎合主流政治话语的创作心态。这种主动迎合实际上也导致了包括作家在内的整个知识分子群体身份的灰色化甚至反面化。如在丁玲的《太阳照在桑干河上》中，土改工作组组长文采（名字就典型地代表知识分子）的知识分子习性如喜欢舞文弄墨就具有反面意味（代表知识分子的本本主义），他的自视甚高、好大喜功，与农民格格不入，忘不掉知识分子的架子，不能很好地深入农村，缺乏实际的解决问题的能力（如一直不能有效斗争阶级敌人钱文贵）等特征就明显承载了毛泽东所讲的几乎知识分子所有的缺点。如毛泽东在《反对党八股》中提到的空话连篇、言之无物，装腔作势、借以吓人，无的放矢、不看对象，语言无味，像个“瘪三”，文采在会议上的发言基本都符合这些特征。同时作者还通过文采对杨亮的不满显示其阴暗狭隘的文人心理。在陈登科的《风雷》中，区委第一书记知识分子干部熊彬安于现状不思进取，“年轻美丽的妻子，温暖幸福的小家庭，安逸舒适的生活”，已经完全打磨掉了他身上原有的“革命意志”，在工作中他不讲阶级原则袒护黄飞龙、漠视党性放纵黄美溶、抛开集体领导偏信朱锡坤使他成了懦弱而保守的反面形象。文采、熊彬、朱锡坤等都是作家们自身的一部

① （美）埃里希·弗洛姆．逃避自由．刘林海，译．北京：国际文化出版公司，2002：475.

分，但作家们却将他们“他者化”，通过嘲讽与批判把自己与他们区别开来，使文采等成为必须向工农兵学习和改造的形象，而作为叙述者的作家们则成为了符合意识形态的“党的文艺工作者”。[①] 作家们将自己视为“革命代言人”，试图与知识分子的反面形象相剥离，但这只是他们主观的想象，拥有“文化知识”是作家和知识分子支撑其身份的共同标志，作家们不可能抽身其外，因为“文化”和“政治革命思想”是两个概念，他们有革命思想并不意味着能消解其文化人身份，当革命思想开始驱逐不符合革命意识形态的“文化知识”时，就意味着整个知识分子群体身份的灰色化及其精英地位的彻底消解。十七年文学中的反面人物基本由“地、富、反、坏、右”五类分子构成，而五类分子的共同点就是他们都是有文化知识的人，能识文断字，因其有文化，这五类人被描绘为最具有破坏力的敌人，这是典型的“反智主义”，它直接促成了“文革”中知识的贬值和知识分子受歧视的悲剧命运。

二、农民的政治精英化

马克思认为只有现代产业工人，才是真正意义上的“无产阶级”，是资本主义的“掘墓人”和社会主义的“建设者”。马克思认为农民不仅“保守”，而且思想“是反动的”。[②] 原因就在于“小农人数众多，他们的生活条件相同……他们的生产方式不是使他们互相交往，而是使他们互相隔离”，所以马克思反复强调农民如同散沙而“没有形成一个阶级”。[③] 由于中国近现代社会半殖民地半封建特点，工业化程度很低，现代意义上的产业工人阶级队伍也很弱势，主要集中在城市，他们的力量不足以撼动、颠覆整个剥削政权，因此中国无产阶级革命只能寻求工农联盟。由于“工”在中国现代社会数量和力量的弱小，又直接导致了“农”对中国现代革命的实际承担，这与无产阶级革命的基本性质，显然存在着难以调和的巨大矛盾。为了赋予农民“无产阶级”革命者身份，早在1926年，毛泽东在中国现代革命的初期阶段，就创造性地提出了“农业无产阶级”的独特概念。[④] 他将富有农民与

---

① 姚新勇．土改、知识分子、思想改造——以丁玲及《太阳照在桑干河上》为中心．暨南大学学报（哲学社会科学版），2005（4）：59—63.

② 马克思恩格斯选集（1）．北京：人民出版社，1972：261.

③ 马克思恩格斯全集（8）．北京：人民出版社，1960：217.

④ 毛泽东．中国社会各阶级的分析．中国农民（2），1926-02-01.

贫苦农民划分为两大阶级利益集团，[1] 因为贫苦农民饱受剥削，穷则思变，所以天然地具有反抗性和革命性。1942 年 5 月，毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中明确指出：“我们的文艺，第一是为工人的，这是领导革命的阶级。第二是为农民的，他们是革命中最广大最坚决的同盟军。第三是为武装起来了的工人农民即八路军、新四军和其他人民武装队伍的，这是革命战争的主力。”“工农兵”的并列使用，赋予了农民在意识形态领域的无产阶级身份。由于“工、兵”实际上大多来自农民，“工农兵”的联合本质上就是农民与农民的联合，故而农民在现代革命中地位尤显重要。毛泽东就说：“中国的革命实质上是农民革命，现在的抗日，实质上是农民的抗日。新民主主义的政治，实质上就是授权给农民。新三民主义，真三民主义，实质上就是农民革命主义。大众文化，实质上就是提高农民文化。抗日战争，实质上就是农民战争。……抗日的一切，实质上都是农民所给，因此农民问题，就成为中国革命的基本问题，农民的力量，是中国革命的主要力量。”[2] “从解放区文学开始，知识分子对于农民群体在中国现代政治革命进程中的历史作用，已不再是以自己个人的理解方式去主观地加以认识，而只能是顺从于政治意识形态理论观念的‘给定性’，去接受与领会农民群体就是知识分子的‘救世主’这一不容思辨的既成事实。”[3] “农民”的无产阶级革命主力的地位决定了文学中的农民形象必须从“五四”塑造的“愚民”形象中脱胎换骨，以无产阶级革命化的新型农民形象出现，也就是农民的社会精英化转换。但农民不可能无缘无故就获得了阶级意识和革命理想，成为中国现代革命的主力和知识分子的“救世主”，文学必须给予合理的解释。从左翼文学到十七年文学，农民的政治精英化，即由传统的普通农民成长为革命意识形态的承载者——革命农民英雄可以归纳为四种主要途径，即农民经由工人化、游民化、军人化、知识化而政治精英化。在表现农民政治精英化的过程中，作家们通过用无产阶级的集体主义意识置换农民的个体意识、用知识分子精英意识置换农民的保守落后意识、用政治精英化语言置换农民的通俗化语言，使农民群体完成了从语言到思想到行动的无产阶级化飞升，成为崭新的朝气蓬勃的革命群体形象。毛泽东说：“你是资产阶级文艺家，你就不歌颂无产阶级而歌颂资产阶级，你是无产阶级的文艺家，你就不歌颂资产阶级

---

① 毛泽东选集（7）：132.

② 毛泽东选集（2）：685.

③ 宋剑华．百年文学与主流意识形态：192.

而歌颂无产阶级与劳动人民，二者必居其一。"[1] 现代作家通过确立"革命农民"的现代无产阶级革命者身份，歌颂他们的先进性，从而确立了知识分子群体的"无产阶级文艺家"身份。

自从1928年革命文学确立文学不但要揭示"资本主义的崩溃"与"地主阶级的崩溃"的历史必然趋势，同时还"必须描写农村经济的动摇和变化以及工农革命运动的兴起"[2] 的创作主题，表现农民如何从沉默到觉醒、如何从"自发"反抗到"自觉"斗争就成了革命文学的主要内容。20世纪30年代丁玲的《水》、叶紫的《丰收》、蒋光慈的《咆哮了的土地》、洪灵菲的《在洪流中》、戴平万的《村中的早晨》，40年代丁玲的《太阳照在桑干河上》、孙犁的《荷花淀》、赵树理的《小二黑结婚》、周立波的《暴风骤雨》，50年代柳青的《铜墙铁壁》、梁斌的《红旗谱》，60年代陈登科的《风雷》，70年代浩然的《金光大道》等汇集成一部农民革命史。其中农民的政治精英化可以归纳为以下四种途径：

一是农民经由工人化而政治精英化。当工人阶级理所当然地被确立为现代无产阶级革命的领导阶级时，早期的左翼文学将农民的革命化转换设计为农民的工人化，最典型的就是蒋光慈的《咆哮了的土地》中农民张进德身份的转换。本是农民的张进德过了四年的矿工生活，半年前参加一次工人要求增加工资的风潮，被莫名其妙地推举为罢工委员后，他的生活和思想就发生了改变，"遇见了不知来自何处的革命党人，他们的宣传使他变换了观看世界的眼睛"，并使他认识到资本家对矿工的剥削的不公平与不合理。回到农村后张进德传播阶级革命思想，成了青年农民革命的指导者。工人阶级生活使张进德拥有了完全不同于普通农民的政治精英气质。首先是他具有工人阶级政治精英自觉的阶级意识。如他自觉地团结知识分子李杰、何月素共同领导农民革命，在发动进行土地革命的演说中，他结合农民终年劳苦，反吃不饱肚子的现实遭际，引导农民联合起来，自觉要求成立农会。批评吴长兴殴打老婆，告诉吴长兴，他老婆跟他自己一样也是穷苦人，应相互爱护；告诉刘二麻子他之所以娶不到老婆，是因为"这世界太不公平"，"我们应当起来，想法子，将他们打倒才是"；教育雇农何三宝："农会是保护穷人的利益的"，"是要种田的人不受东家的欺，你明白了吗？你的田东家为什么要杀害

[1] 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

[2] 克兴．小资产阶级文艺理论之谬误．创造月刊，1928（5）．

我们办农会的人呢？就是因为我们要打倒田东家，对他们不利，你明白了吗？”[1] 主动与自己对阶级敌人的同情与怜悯情感作斗争：“我与他既无仇恨，何苦这样对待他呢？一夜的苦头谅他也受够了，不如把他放了罢……”想到这里，不知从什么地方刮来一阵微寒的晨风，使得思想着的张进德惊颤了一下，即刻转变过来了他的思想。“张进德，你发了疯吗？何三宝不是说他要来杀死你和你的同志吗？也许他不是你个人的仇人，但是他是农会的仇人啊！……”（第313页）这些都说明张进德具有了鲜明的阶级意识，而且处处用阶级意识引导农民革命。其次张进德还具有无产阶级政治精英远大的革命理想和勇敢无畏的斗争精神。作品中有一个细节就是李杰听到张进德在梦中唱着国际歌。这说明张进德的革命不仅仅是为了自己翻身，他已经具有无产阶级解放全人类的远大革命理想。同时张进德还具有勇敢无畏的斗争精神，他和李杰一道组织农民成立农会，发动土地革命，领导富有叛逆精神的青年农民同地主阶级进行殊死较量，最后发展到夺取反动军阀的武器枪械，创建农村红色革命根据地并开展农民游击战争。综上所述，在煤矿参加工人运动使张进德不论在思想意识上，还是革命能力上都完成了由农民到政治精英的转型。

二是农民经由游民化而政治精英化。中国普通农民因为固守土地往往思想封闭保守，没有土地的“游民”因为游历广泛就往往成了乡土社会革新思想的传播者，如在鲁迅的《阿Q正传》中关于城里人的生活习惯和“革命党”的消息就通过游民阿Q传进未庄。在革命文学中，农民也经由游民化而成为政治精英。如在丁玲的《水》中，引导灾民从怨天尤人到积极反抗夺取富人和官绅的粮食的“裸身的汉子”就“闯荡过十几个省”，具有典型的游民身份。在闯荡游历的过程中他明白了阶级革命的道理，告诉灾民：“只要是谷子，都是我们的血汗换来的……大家一条心，把这条命交给大家，去干，就成了。”在他的宣传和领导下，灾民们爆发了巨大的革命能量，像水一样涌向了团丁严防死守的富人老爷们居住的镇子。农民经由游民化而成为政治精英最具典型意义的作品是梁斌的《红旗谱》。在《红旗谱》中，为了强化朱老忠与现代“无产阶级革命”的必然联系，作者在开篇就为其精心设计了一个因“遭受压迫，家破人亡”而外出“闯关东”的伏笔，使其成为“流浪无产者”即游民，从而获得了与无产阶级直接对等的社会地位；而“在天津学织毯子、在长白山上挖参、在黑河里打鱼、在海兰泡里淘金”的

---

① 蒋光慈．咆哮了的土地//蒋光慈文集（2）：308.

苦难经历，又使他具备了与无产阶级完全相同的政治素质。所以，重新回到“锁井镇”的朱老忠，就脱胎换骨成为反抗旧社会的无产阶级革命农民。如他与“锁井镇”的乡民有着浓厚的阶级情感，总是能在他们遇到困难时给与无私帮助和思想引导。他的行侠仗义和处乱不惊使他成了“锁井镇”农民的精神领袖和严江涛等农村知识分子“土地革命”的坚强后盾。后来支持大贵反割头税、智救张嘉庆都充分显示了其游民生活赋予他的超越普通农民的胆识和革命性。

三是农民经由军人化而政治精英化。在马克思主义阶级关系学说当中，“兵”不具有阶级实体的社会性质，它是依附于政权而存在的暴力机关；但毛泽东则根据中国现代无产阶级革命的客观情况，创造性地提出了一个有关“工农兵”的理论概念，故“兵”也因其与“工农”并列而被视为是截然独立的阶级集团。“兵”虽来自“工农”，但又不同于“工农”，两者之间的本质差异，就在于“武装”一词的深刻内涵：“武装”既是指“兵”的“武器装备”，更是指“兵”的“思想改造”；这些“武装起来的工人农民”经过政治意识形态的精神洗礼，实际上已经脱胎换骨变成了无产阶级革命的先锋战士。[①] 无产阶级革命军队承担了战斗队、工作队和宣传队三种职能。毛泽东在《中共中央招待陕甘宁边区劳动英雄大会上的讲话》中明确地说：“我们有打仗的军队，又有劳动的军队。打仗的军队，我们有八路军和新四军；这支军队也要当两支用，一方面打仗，一方面生产。我们有了这两支军队，我们的军队有了这两套本领，再加上做群众工作一项本领，那么我们就可以克服困难，把日本帝国主义打垮。”[②] 1949 年 3 月 5 日，三大战役结束后，毛泽东在《中国共产党第七届中央委员会第二次全体会议上的报告》中再次重申：“人民解放军永远是一个战斗队”，“人民解放军又是一个工作队”，因此在无产阶级革命中，“兵”一方面是党的军队，一方面又代表了党行使各种职能，农民成为“兵”的一员，就意味着他们开始接受党的组织、领导、教育，转化为无产阶级革命战士。宋剑华先生在《〈林海雪原〉：“兵”的传奇与“兵”的神话》一文中通过对《林海雪原》文本的分析，揭示了红色经典如何通过“兵”的途径彻底根除农民主体的落后性与保守性，并促使其迅速“无产阶级化”。他还提出：“兵”作为“革命大熔炉”的特殊性质，则从根

① 宋剑华．《林海雪原》：“兵”的传奇与“兵”的神话．暨南大学学报（哲学社会科学版），2009（3）．

② 毛泽东．组织起来//毛泽东选集（3）：928.

本上解决了农民“无产阶级化”的尴尬局面。“兵”之所以会具有如此巨大的转换功能，其关键又在于“党”的客观存在——“枪杆子里面出政权”的革命理论，其实早已说明了“党”与“兵”的亲密无间；农民通过加入革命军队而接受“党”的正确领导，这无疑是他们阶级身份悄然置换的历史奥秘。笔者通过阅读发现：从解放区文学到新中国成立后十七年文学的主旋律作品中，几乎大部分革命英雄人物形象都与“兵”相关联。首先是革命战争题材的作品，如《荷花淀》、《林海雪原》、《红日》、《野火春风斗古城》、《吕梁英雄传》、《地道战》中的水生、少剑波、杨子荣等革命英雄人物都在人民军队这个革命大熔炉中千锤百炼，去掉了他们农民自身的愚昧习性，成长为中国无产阶级革命最完美的英雄形象。其次是土改题材和新中国成立后社会主义农村合作化建设题材作品，其中的先进革命农民典型几乎都有从军历史。如1946年丁玲的《太阳照在桑干河上》中先进农民张裕民在八路军的启示和鼓励下明白了革命道理，回乡“秘密搞起了民兵”，当了“抗联会主任”，给“八路军教成了一个能干的人”，后来成了暖水屯第一个党员；雇农程仁参加了民兵，又做了民兵干事，后来被推选为农会主任。《暴风骤雨》中的郭全海，《铜墙铁壁》中的石永富，《风雷》中的祝永康、万寿年，《艳阳天》中的萧长春，《金光大道》中的高大泉等革命农民英雄都与“兵”的身份有着直接关联，他们中有的或曾为军人，如祝永康、萧长春，有的当过支前民兵如石永富、万寿年、高大泉等。这些英雄人物的当兵经历揭示出无产阶级“军队”与“英雄”之间的内在关联性。当“兵”被视为一种特殊存在的社会阶层，被赋予了超越“工农”阶级的“高、大、全”的理想人格和政治精英素质，同时也就遮蔽了“兵”的农民根性，导致了“兵”的身份“非农民化”错位。①

四是农民经由知识化而政治精英化。毛泽东说：“没有文化的军队是愚蠢的军队，而愚蠢的军队是不能战胜敌人的。”在农民经由军人化而政治精英化的过程中，农民的“知识化”是其中的重要一环，他们往往在革命军队的扫盲教育和政治宣传中掌握文化知识，明白革命道理。农民经由知识化而政治精英化还表现为农民通过接受学校教育和党的领导成长为政治精英，如《红旗谱》中严江涛的成长道路就是典型的由知识化而政治精英化之路。

严江涛的政治精英化可以分为两个部分：第一，是由“普通农民”向

① 宋剑华．《林海雪原》：“兵”的传奇与“兵”的神话．暨南大学学报（哲学社会科学版），2009（3）．

“知识精英”的身份转变。严江涛“性格比较柔和，做事细致、沉稳”，从小会读书，“写小字批甲、二年考了三个第一”，不仅顺利地完成了六年高小的全部学业，而且还以全县第一的优秀成绩考上了保定第二师范，成了“锁井镇”农民中名副其实的知识分子。第二是由“知识精英”转化为“政治精英”。从作品情节来看，对于严江涛在城里读高小及在保定二师读书过程中如何获得文化知识作品没有详细叙说，但用了很大篇幅交代了县委书记贾湘农对严江涛给予的革命引导。因此可以这样理解：作者让严江涛进城读书，绝不仅仅是为了学习文化知识，更重要的目的是让他在党的教育和指引下走上革命道路。“进城”使严江涛与县委书记贾湘农发生了直接联系，在其启引下，严江涛不仅懂得了农民反抗的重要意义，而且“在贾老师的带领下，第一次参加了群众运动：抵制英国货、日本货。进行罢工罢课……领导同学们写标语、散传单”。“江涛站在队伍前头，领导人们喊口号，喊声像雷鸣，震动全城。”参加实际的革命斗争也激发了严江涛入党的政治要求，当他面对党旗庄严宣誓：“我下定决心，为党，为工人阶级和中国人民的革命事业，战斗一生”时，作为团员的严江涛就由知识精英转化为赤色战士——“政治精英”。按照贾湘农的指示：“你到那里读些书，可以得到政治上的锻炼”，严江涛考取了保定二师，他寒暑假回家乡发动农民抗租减息，“下了课，到校外工作”，保定二师的生活不仅提高了他的革命理论素养，而且使他在政治上更加成熟。在贾湘农的指导下，他成功领导了“反割头税”运动，并在“保定二师学潮”中展示了其共产党员自身的先锋模范作用。面对反动军警的血腥屠杀，他带领青年学生进行殊死搏斗，最终被捕入狱。严江涛也完成了由青年学生到革命战士的彻底转型。而严江涛在“党”的引导下，迅速完成了由“普通农民”向“知识精英”再到“政治精英”的身份置换与思想转变。

中国无产阶级革命将人口占大多数的农民推向了政治革命的中心舞台，农民是现代中国无产阶级革命的主体，知识分子只有到群众中去通过深刻的思想改造才能成为纯粹的无产阶级革命战士，这一思想理论获得了全体知识分子的集体认同，而上述的农民先觉者的政治精英化途径就是以形象的方式表达知识分子对这一理论的集体迎合。同时，这种认同就意味着知识分子作家们对他们所承担的社会责任的放弃，他们不再对落后农民思想进行暴露和批判，而是将自己的社会使命直接转向了对农民的高尚的政治觉悟和完美的英雄人格尽情歌颂。在虔诚而夸张的“颂歌”声中，知识分子作家对自己笔下的农民形象进行了大规模的人为改造。他们用无产阶级的集体主义意识去

置换农民固有的私有意识，用知识分子的社会精英意识置换农民的保守落后意识，用政治精英化语言置换农民的通俗化语言，这些“改造”不仅导致了农民精神品格的巨大变异，而且也导致了农民社会身份的严重错位。“农民”仅仅是人物身份的象征符号，而社会精英才是他们的本质，拥有了精英意识的农民群体也就承担了精英的社会责任。

首先作家们用无产阶级的集体主义意识去置换农民固有的私有意识，从而强化农民自身缺乏的阶级意识和政治信仰。在马克思本人的理论阐释中，“产业工人”之所以不同于“落后农民”，其根本原因就在于他们“无产无业”无所牵挂，故其“集体主义”的生存环境，必然会造就“超越自我”和“利他主义”的精神境界；而“落后农民”之所以不同于“无产阶级”，其根本原因就在于他们“有产有业”有所顾忌，故其分散农耕独立经营的生活习惯，又必然会产生“自私狭隘”与“目光短浅”的“利己”根性。[①] 而无产阶级革命在理想上是要实现共产主义，因此在意识形态上强调集体主义精神和共产主义信仰，作家们要将农民革命置换为无产阶级革命，就必须赋予农民集体主义意识和共产主义信仰，从而人为剔除先进农民的私有意识和利己根性。作家们无论通过上述何种途径让农民获得了现代无产者身份，其目的最终都是为其精神意识的置换提供逻辑依据。通过作家们的人为置换，现代革命农民在精神意识上摆脱了目光短浅、狭隘自私的习性，呈现出团结友爱、大公无私、乐观向上、信仰坚定的崭新面貌。无论是早期的左翼乡土文学还是解放区文学和新中国成立后的“红色经典”，都塑造了许多新型的革命农民形象，如《咆哮了的土地》中的张进德，《太阳照在桑干河上》中的张裕民、程仁，《荷花淀》中的游击队长水生、水生嫂，《铜墙铁壁》中的石永富，《红旗谱》中的朱老忠、严志和、朱老明、朱大贵、严江涛，《暴风骤雨》中的赵玉林，《创业史》中的梁生宝，《金光大道》中的高大泉等。这些人物最鲜明的特点就是他们身上的高尚的集体主义精神和崇高的政治信仰。如他们都能自觉以集体利益为重，具有强烈的阶级互助意识。《红旗谱》中，严志和、朱老明等为了共同利益抱团与冯兰池打官司，即使变卖土地倾家荡产也在所不惜；为资助江涛读书大家慷慨解囊纷纷出钱，即使自己揭不开锅饿肚子也毫无怨言。《荷花淀》中水生为抗日难以顾及家庭，水生嫂不拖后腿也积极参加抗日。《铜墙铁壁》中的石永富、银凤积极参加“支前”工作，

---

① （英）戴维·麦克莱伦．马克思思想导论（第5章）．郑一明，陈喜贵，译．北京：人民大学出版社，2008.

毫不考虑个人利益。周立波的《暴风骤雨》中，在旧社会一贫如洗的农民赵玉林翻身获解放后，就认同了无产阶级革命理想，积极参加土改，一心为公并甘愿自己吃亏。他们都认同阶级理想并自觉为理想奋斗：《创业史》中的梁生宝高瞻远瞩、公而忘私，认为“为了理想，他们忘记吃饭，没有瞌睡，对女性的温存淡漠，失掉吃苦的感觉，和娘老子闹翻，甚至生命本身，也不是那么值得吝惜的了”[①]。《金光大道》中的高大泉处处帮助别人，对社会主义事业具有崇高的献身精神，入党时说：“全心全意为人民服务，把这一百多斤交给党。”弟弟分家打破了他兄弟一起搞合作化的设想，但他毫不气馁，说：“慢说只是分了家，就是一颗炸弹把这个家炸平了，我也得照样革命，照样儿往前奔。”[②] 到北京参观看到工人陈师傅带病坚持工作，他想道：“为革命劳动，心里边装着国家，这样的劳动太神圣，太有意义了；也只有这样的劳动，才能不怕苦，不怕累，不顾性命。他想，北京城变了，变化最大的是人的思想啊！”[③] 农民自觉以集体利益为重，认同无产阶级革命理想，就意味着他们摆脱了小生产者自私狭隘的习性，不仅在阶级属性上，而且在精神形态上都彻底地无产阶级化了，这显然是作家们人为剥离农民原有的文化属性而实行的艺术化改造。

其次，用知识分子的社会精英意识置换农民的保守落后意识，从而赋予农民群体高度的政治觉悟和蓬勃的革命生机。真实的“农民”因依赖土地而生存，安土重迁，其生活缺乏流动性，在观念形态上往往比较保守落后，但经过作家们的艺术改造，新型革命农民不但政治觉悟崇高，而且革命热情高涨。如在柳青的《铜墙铁壁》中，先进农民石得富一出场，就俨然一个指挥若定的将领：一个背枪的民兵，正在给河滩里的民工讲怎样躲避敌机轰炸，还命令路过的陕西米脂县县委书记老葛指挥砭上的老乡都下河滩里来，最后成功领导运粮民工躲过敌机，保住了支前粮食。石得富以“民兵”的身份出场，就意味着完成了无产阶级身份置换，他对县委书记的“领导”又说明“农民”有着高度的政治觉悟和战争智慧。石得富的政治觉悟甚至超过了区长和乡长，作品有一个细节值得注意：石得富因为办粮站将枪转交给乡长，临出门，石得富追到门口嘱咐乡长：“不要紧，你们乡政府在巩家沟，千万

---

① 柳青．创业史（第1部）．北京：中国青年出版社，1960：549—550.

② 浩然．金光大道（第2部）．北京：人民文学出版社，1974：570.

③ 金光大道：518.

要注意尚怀宗造谣”[1]，这个细节说明石得富有着丰富的政治斗争经验和积极主动的工作意识。石得富始终有着饱满的革命热情：尽管临危受命，在战区组织粮站工作困难重重，但石得富想到的是“困难是有的，可是毛主席领导着我们，一定要胜利”。他在工作中公而忘私，在硝烟弥漫的战场，还不忘躲在地里记最后一笔粮食账目；被匪军俘虏后，面对毒打也英勇不屈，后又机智逃脱；战斗中负伤了也不愿进医院，躺在担架上还想着去参加战斗。作者旨在通过塑造石得富这一艺术形象歌颂解放区人民的丰功伟绩，但石得富的工作能力和精神境界却远远超过他的生活实际，具有明显的政治精英气质。作品对于他的身世这样介绍：当过长工，两个兄弟都参了军，管过民兵工作，前线领导过一个担架排，抓过坏蛋，斗过地主，但写算不行。一个没有文化的“民兵”能判断敌机的飞行方式，能通过部队行军方向准确把握敌我双方的战略意图，被俘脱身还能通过记山头算出匪军指挥所所在地，显然他所具有的军事知识明显超越了一个抬过担架的民兵的经历，使人物具有了“兵”的精英传奇色彩，而非农民传奇。在作品中不仅主要人物政治觉悟高，种地的平常老百姓也都具有革命的浪漫主义精神。如老葛来到镇川堡指导战区的运粮工作，路上遇到革命根据地的老汉借火镰，老葛问今年的庄稼怎样。老汉纵横捭阖，由毛主席与边区人民的关系讲到胡宗南占延安，最后如何在绥德败回，公家如何领导有方，尽管遇到旱灾，多人出去打仗，但没一块撂荒。面对老葛的赞赏，老汉却认真说：“是咱毛主席领导的好。胡宗南没把咱们治住，而今，看咱们野战军上来收拾他们的榆林吧。”老汉的话字里行间洋溢着知识精英的浪漫情致。在陈登科的《风雷》中，农民的社会精英化现象更普遍：祝永康尽管是农民出身，但枪林弹雨的军人生活，使他变得“坚毅、刚强、沉着、机灵而又富于智慧”；党和毛主席的谆谆教导，又使“他的每一滴血里，都包含着这样的信念：人民是伟大的，人民的力量是无敌的”。而且因其有知识而能充分理解走社会主义道路的伟大意义，总能像明灯一样给周围群众指引出正确的道路，又因其信仰坚定而自信乐观总能激发周围群众的革命斗志。如宋剑华先生所说：“‘信仰’、‘知识’完全遮蔽了祝永康这一人物‘农民’与‘农民革命者’的虚构身份；读者对其艺术形象的认同与接受，也是一个‘精英’形态而非一个‘农民’实体。”[2] 而让

① 柳青．铜墙铁壁：43.

② 宋剑华．精英意识与农民意识的相互置换——论陈登科小说《风雷》中人物形象的身份错位．社会科学辑刊，2009（1）.

“农民”躯壳去全面承载“精英”意识，这绝不是《铜墙铁壁》、《风雷》仅有的个例现象，而是十七年红色经典审美想象的共性特征，他们是新中国成立后知识分子作家对农民精英化的集体乌托邦想象。

第三，用政治精英化语言置换农民的口语化语言，全力提升农民英雄的思想境界。在红色经典当中，农民话语“政治精英化”是一个极为普遍的创作现象。如《风雷》中“农民革命者”祝永康的话语，几乎都是政治精英术语，如：“光听到别人谈论不行，不经过调查了解，是没有根据的。还应该多方面去了解了解，要学会全面看问题”，“在农村里，地富反坏分子不会甘心他们的失败，小私有者还大量存在，还有资本主义自发势力和我们作斗争”，“从个体走上集体，这是一大革命”等等，这些话语是典型的政治精英语言。在浩然的《金光大道》中，农民满口知识分子大道理。如高大泉随母亲逃荒到河北，新中国成立后回到家乡“芳草地”，从没上过学，大字不识一个，却能处处将小事情上升到革命大道理。贫农刘祥在旧社会习惯走路弯腰低头，新社会让他挺直了腰杆，结果不小心撞坏了教室的门框。秦文庆说让木匠修修门，高大泉马上就联系国家建设的大目标，说：“要想让你刘祥大叔永远不再弯腰低头，光修门槛子不行，得听党的话，加油干，实现社会主义这个目标，不让那样的灾祸再回到咱庄稼人的头上。”弟弟分家单过，他说：“从根本上说，这是私有制度的罪恶，这个制度一天不消灭干净，这类事情就绝不了根，断不了种。”高大泉诸如此类的革命标语化语言在作品中比比皆是。“芳草地”的团支部书记朱铁汉，“在土改胜利的热潮里，他被吸收加入中国共产党，工作队的同志帮他写入党志愿书的时候，才动员他把‘蛋’字改成了‘汉’字”。虽然没文化，但他理论水平和政治觉悟都很高，满口知识精英语言。如他动员团员秦文庆帮助刘祥种地，不让村里的地撂荒时说：“我们是青年团员，是党的助手。党的最终目的是在我们国家实现共产主义。只有实现了这个总目标，才能真正过上幸福的生活。你知道吗，到了那个时候，种地使机器，出门坐汽车，黑天用电灯，咱们俱乐部，要盖大剧院……我们还得搞团结友爱，不能各人自扫门前雪、不管他家瓦上霜。”就连做了一辈子长工的老农民刘祥说话也文绉绉：“咱们最爱新社会，只有咱们最盼着革命，只有咱们最听党的话；我一定跟你去，走你说的那个金光大道，至死不变心。”诸如此类的精英话语虽然具有提升农民思想境界、改变农民精神面貌的积极意义，但有意无意地却造成了农民形象与知识精英的身份错位。

无论是“知识分子的工人化”，还是“农民的政治精英化”，都是无产阶

级革命语境中作家身份自我无产阶级置换的结果。它一方面显示了革命主流意识形态对知识分子作家群体身份转换的影响，使他们自觉不自觉地扬弃自身的“知识精英”身份，走向工农大众；另一方面，他们的创作本身因为按照政治意识的要求塑造他人和自我，也参与了革命意识形态的建构。他们之间相互生成，表面上和谐圆满，但实际上“知识分子的工人化”和“农民的政治精英化”作为艺术表现手段可以遮蔽这两种角色群体的本性，但无法抹平两者的内在隔阂，脱离现实的艺术想象最终导致的是两种人物群体形象的夸张和变形。知识分子形象的灰色化与农民形象的精英化背后是知识分子群体精神独立性的消失，以及他们对自身“革命者”身份的质疑。

第二节 凤凰涅槃：知识分子走向工农大众的运作策略

“一切共产党员，一切革命家，一切革命的文艺工作者，都应该学鲁迅的榜样，做无产阶级和人民大众的‘牛’，鞠躬尽瘁，死而后已。知识分子要和群众结合，要为群众服务，需要一个互相认识的过程。这个过程可能而且一定会发生许多痛苦，许多摩擦，但是只要大家有决心，这些要求是能够达到的。”[①] 鞠躬尽瘁，死而后已，毛泽东为知识分子的改造指出了一条通过肉体的磨难实现精神升华的涅槃之路。无论是早期的左翼作品，还是后来的红色经典，都以众多的悲壮的知识分子英雄形象谱写了知识分子走向工农大众的凤凰涅槃之歌。在这些作品中，笔者发现对于知识分子的工农化改造的叙事结构遵循了相似的叙事模式，即情节叙事大致由“与家庭决裂——痛苦的反省——肉体的祭献——精神的飞升”四个阶段构成。

毛泽东说：“中国的知识分子大部分是地主富农的家庭出身。”[②] 地主富农是无产阶级革命的敌对阶级，出身于地主富农的知识分子要成为无产阶级革命者，必须抛弃原来的阶级身份，也就意味着他们必须与原有的出身决裂，使自己成为“干净”的人。与家庭决裂，是来自剥削阶级阵营的知识分子工农化改造的必经之路。如在蒋光慈的《咆哮了的土地》中，对于李杰的

① 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

② 毛泽东选集（4）．北京：人民出版社，1991：1290.

改造叙事就是从其与家庭的决裂开始。李杰一出现，就深为其地主出身而痛苦："我想起来了我的过去，唉，这讨厌的过去啊！它是怎样地纠缠着我！我本来没有家庭了，而我的父亲却送信来要我回去；我本来不要父母了，而我却还有点记念着我那病在床上的母亲……"他甚至非常羡慕"没有房屋，没有田地，以及其他什么财产，而且连一个亲人都没有"的农民张进德，觉得"张进德真是幸福极了！他每晚一躺在床上便睡着了，这因为没有可诅咒的过去来纠缠他。他现在干净得如一根光竹竿一样，直挺挺地，毫不回顾地走向前去"。[①]"干净"的没有历史污点的张进德成了李杰与家庭伦理亲情彻底决裂的驱动力，他决定抛弃"为人子"的情感和义务："我没有父亲了，有的只是我的敌人。""世界上还有比'孝父母'更为重要更为伟大的事业，为着这种事业，我宁蒙受着叛逆的恶名。母亲！你没有儿子了。"下令"火烧李家老楼"，李杰更是彻底实现了与家庭的决裂。在《红岩》中知识分子革命化改造的典范刘思扬也经历了与家庭的决裂。首先他投身于无产阶级革命就意味着背叛他大资产阶级的家庭出身，而当他不顾兄长的劝告选择重回监狱做囚徒就更是与其家庭彻底决裂。《青春之歌》中的林道静虽然是被迫离开家庭，认识到社会的黑暗后决定不再回去，但她与家庭的彻底的情感决裂是在送走她同父异母的弟弟后："道静送道风到大门口，看见两个便衣人挟持着他上了辆车。道静站在大门口正在望着坐在车上的弟弟的背影，忽然他回过头来，用垂死的羊羔一样的眼色向道静一瞥，道静的心立刻软下来了，她忽然可怜起无辜的弟弟。走回屋里，她坐在桌子前心情沉甸甸地。"人伦情感引起了林道静内心的情感波动，但革命理性很快战胜了亲情："斗争下去！不要前瞻后顾！""她突然站起来，脸上露出了坚毅的神色。"[②]与地主富农资产阶级家庭的决裂，对知识分子而言，不仅仅是在生活方式上与过去告别，更重要的是它意味着在精神意识上弃绝个人主义意识，让自己的情感摆脱一己之私，融入到更大的阶级集体情感中去。用《红岩》中许云峰的话说就是："私人情感应该服从党的利益。我们共产党人有更丰富、更高尚的感情，那就是毛主席讲的：'为人民服务'！"在革命叙事中，革命理性排斥私人情感，当然也就排斥家庭人伦情感，它往往以牺牲个体私情的方式来成就崇高的集体情感。如张进德被设计为"没有家室，甚至连一个亲人也没有"；许云峰也没有家庭，一心扑在革命事业上；江雪琴虽然被作者交代

① 蒋光慈．咆哮了的土地．

② 杨沫．青春之歌：223.

有爱人和孩子，但作品一开始其丈夫老彭就牺牲了，孩子交由他人抚养；华子良与双枪老太婆虽然是夫妻，但几十年不曾见面；江华除了引导自己走上革命道路的工人父亲，并无其他亲人。这些革命者的“家庭”几乎是形同虚设。这些革命者因为没有家庭的牵绊而能义无反顾地革命，对知识分子构成巨大的心理冲击。他们一方面自惭形秽，如李杰、林道静对自己出身的耻辱感；另一方面他们又力图通过与亲情、爱情等私情的决裂来实现向革命者的转化。如李杰对爱情的压抑：“工作如火一般地紧张，我还有闲工夫顾到爱情的事吗？不，李杰，你应当坚定地把持着你自己。”[①] 如成岗对个人小家庭的弃绝：当江雪琴问他为什么不解决婚姻问题时，他毫不犹豫地回答道：“因为恋爱、结婚，很快就掉进庸俗窄小的‘家庭’中去了。一点可怜的‘温暖’和‘幸福’，轻易地代替了革命和理想。”与家庭决裂，与私情决裂，固然有助于提升知识分子思想改造中的精神境界，但同时也集中体现了作者对于知识分子世界观改造的极端形而上学的理解。

“知识分子大多数都是受过小资产阶级、资产阶级或地主阶级文艺的深刻影响的”，“在知识分子的灵魂深处，客观存在着一个‘资产阶级’的精神‘王国’”。[②] 也就是说，与家庭决裂，与私人情感决裂，并不意味着知识分子就成为无产阶级队伍中的真正一员，他们还必须与自己灵魂深处的精神王国进行彻底的斗争，不断进行自我批判。这种内省式的自我批判主要体现为知识分子不断地与自我对话，进行精神上的自我拷问和自我审查。与自我的对话固然是自我存在的见证，但同时更是一种人格自我分裂的症候，它表明知识分子对自身无产阶级身份有着不确定感和焦虑感。

安东尼·吉登斯在《现代性与自我认同》里说：“自我感残缺的个体会表现出如下特征：缺乏善意的自我关注的热情，在道德上感到空虚，常把其行为和思想置于不断的内心审查之中。”[③] 在知识分子的工农化改造中，明显呈现出自我感残缺特征。如李杰由生活细节看出自己与工农大众的差距，并进行深刻内省：“‘你怕吃不来我们的饭吧。’张进德不注意李杰的神情，这样向李杰微笑着淡淡地说一句，便大吃大嚼起来了。不知为什么，李杰听了他这句话，不禁有点面赤起来，好像听了什么指责和讥笑也似的。这么一

① 蒋光慈．咆哮了的土地．

② 毛泽东选集（3）．北京：人民出版社，1991：857.

③ 安东尼·吉登斯．现代性与自我认同．赵旭东，方文，译．北京：生活·读书·新知三联书店，1998：39.

来，他更觉得饭菜的味道是怎样地不合于他的口舌，虽然他勉力着吞食下去，但究竟难于下咽。于是他捉住自己了：'嗯哈！你原来是大少爷呵！为什么张进德能吃得下去，你就不能吃下去？你这样能立在他们的队伍里吗？你这次回来是干什么的？你这种大少爷的样子，能够使农民相信你吗？不，你这小子还是回去当你的大少爷吧，你不配做一个革命党人！……'想到这里，李杰便轻视自己，责骂自己起来了。"李杰的自我批判来自意识深处对于"地主出身"的自卑感和负罪意识。知识分子在革命中内省式的自我批判和自卑情绪是一种普遍的心理现象。如杨沫《青春之歌》中林道静在其"成长"过程中的精神"自虐"，《红岩》中刘思扬在渣滓洞主动提便桶、吃霉饭，出狱后受到伪党代表老朱的审查时痛苦而悲愤的情感，显然都带有李杰的影响痕迹。这种自我批判和自卑情绪又使知识分子把身份的确立权交给农民和工人，如拉康所说的"以'他者'形象作为媒介和参照，构建自我的主动形象"[①]。按照拉康的镜像理论，以他者为参照构建自我形象的镜像阶段是一场悲剧，因为从此以后，"自我"的驱动力就会是永远不能餍足的欲望，一种从他者那里获取认同的欲望。自我在短暂的满足之后会持续体会到可能被他者拒绝的焦虑，个体身份和集体文化身份的构建都是如此。这种焦虑感尤其容易出现在女性、第三世界与弱势种族和群体中。知识分子在以工农为主体的无产阶级革命中，就是革命中的弱势群体，其身份不仅是自己构建的，更是被强势群体所构建的，其结果使知识分子无法以真正的主体身份完成对自己的评判和反思，并在获取他者认同的欲望支配下，造成了自我身份的消解。如李杰在是否"火烧李家老楼"的抉择中，明显受到认同欲望的支配。他对张进德说："你知道，木匠叔叔素来不相信我，如果我不准他烧李家老楼，那不是更要令他不相信我了吗？而且那时候恐怕这一乡间的农民都要不相信我了。……如果他们不满意我，那我还干什么革命呢？这一次对于我是最重大的考验，我不能因为情感的原故，就……唉！进德同志！人究竟是感情的动物，你知道我这时是怎样地难过啊。我爱我的天真活泼的小妹妹……"李杰将"火烧李家老楼"视为民众对其革命信仰真实性的考验，在获得他者认同的欲望驱使下，将自己"是不是革命者"的裁决权交给了苦大仇深的李木匠，将自己在革命中的地位自觉地认定为被启蒙者和被审判者，从而放弃了自我的裁决权。刘思扬之所以觉得"渣滓洞，是黑暗恐怖的魔窟，

---

① 金丹元．电影美学导论．上海：复旦大学出版社，2008：200.

但是对他，却成了锻炼真金，考验意志的冶炼场”[①]，是因为他在渣滓洞能获得周围革命者的认同，证明其信仰的坚定和对革命的忠诚。老大哥的“你已经经历了许多考验，足以克服知识分子的脆弱感情”，更是对他革命改造成功的肯定。而出狱回到家里，他却感到孤独和担忧，因为“党对自己有怀疑，对自己存在着戒备”，又唤起了他对自己革命者身份无法得到认同的焦虑。当知识分子把“是否革命的裁决权”完全交给工农大众时，也就彻底丧失了其启蒙者地位和精神上的优越感。

知识分子思想改造的结果只有在“血”与“火”的斗争中才能得到最终检验。江雪琴在去华蓥山根据地工作之前对成岗说：“资产阶级的学校教育和旧社会的影响，不是短时间所能消除的，我们能说自己已经完全无产阶级化了吗？只要好好引导，年轻一代会在斗争的烈火中逐渐地成长的。”如果说革命英雄的典型江雪琴都不能完全肯定自己的无产阶级化，那么知识分子唯有以肉身的磨难甚至毁灭来证明自己信仰的忠诚，因为为信仰而经历种种磨难甚至献身才是对信仰最忠诚的体现，肉身的消亡则是献给信仰的最崇高的祭奠。“在接受考验的时刻，人的生命，要用来保持党的纯洁。”（江姐）无论是《咆哮了的土地》、《田家冲》等左翼作品，还是后来的红色经典，都将知识分子的彻底工农化描述为通过肉体的磨难乃至消亡达到精神飞升的涅槃之路。在他们的笔下，知识分子革命英雄都以圣徒般的大无畏精神坦然迎接肉体的磨难甚至死亡，如江雪琴、成岗、许云峰、卢嘉川、林道静等革命知识分子无不以顽强的意志战胜了敌人的酷刑，并以圣洁而平静的情感为组织献身。当江姐知道死亡终于来临时，“她异常平静，没有激动，更没有恐惧和悲戚。黎明就在眼前，已经看见晨曦了，这是多少人向往过的时刻啊！此刻，她全身心充满着希望与幸福的感受，带着永恒的笑容站起来，走到墙边，拿起梳子，在微光中，对着墙上的破镜，像平时一样从容地梳理她的头发”。林道静面对敌人的酷刑，“她咬着嘴唇，只剩下一个意念：挺住，咬牙挺住！共产党员都是这样的！”与江雪琴、许云峰、成岗以身体的消亡来表现自己的忠诚不同，林道静是以身体对组织的归顺来表达对革命的忠诚：面对革命领路人江华提出的比同志关系更进一步的要求，尽管林道静的心中充满痛苦——“欢喜吗，悲痛吗，幸福吗，她什么也分辨不出来、也感觉不出来了。”“这个坚强的、她久已敬仰的同志，就将要变成她的爱人吗？而她所深深爱着的、几年来时常萦绕梦怀的人，可又并不是他呀……”——特别是

① 红岩：342.

听到江华“晚上不走”的决定，“她霎地感到这样惶乱、这样不安，甚至有些痛苦”，“想到了卢嘉川，眼泪流下来了”，“在扑面的风雪中，她的胸中交织着复杂的矛盾的情绪”，以至双脚深陷雪地中都不觉寒冷，但革命理智最终战胜了内心情感。“她不再犹疑。真的，像江华这样的布尔塞维克同志是值得她深深热爱的，她有什么理由拒绝这个早已深爱自己的人呢?”林道静的选择充满了政治献身意味：以身体的归顺表达对组织的忠诚。无论是江姐、许云峰、成岗还是林道静，他们的“肉体”实际上已经被作者变成了一种斗争“武器”，毫不遮掩地“直接卷入某种政治领域”，权力关系直接控制它、干预它，给它打上标记，训练它、折磨它，强迫它完成某些任务、表现某些仪式和发出某些信号。[①] 肉身的磨难与消亡也由一种具体的物质经验，变成了一种具有形而上意义的政治道德符号。

宋剑华先生在《〈红岩〉：知识分子的凤凰涅槃》[②] 一文中谈到“刘思扬之死”的必然性时说：“尤其是已经逃出了监狱围墙的刘思扬，虽然听到了远处解放军的嘹亮军号声，但最后也难免一死的故事结局，虽然让人感到难以接受却又合情合理——作为一名知识分子革命者，他不可能缺席‘在烈火中永生’的盛典仪式——知识分子必须去为他们的政治信仰而献身，才能通过‘凤凰涅槃’式的悲壮行为，宣告他们世界观改造的终极完成。因为‘在烈火中永生’的真正内涵，是一种‘凤凰涅槃’的精神境界，其本身就充满着虔诚信仰的‘殉道’意味。”从李杰到成岗、刘思扬、裴晓云（梁晓声的《今夜有暴风雪》中的女主人公），众多的知识分子以“集香木自焚，复从死灰中更生”的慷慨悲壮书写了他们对无产阶级革命的忠诚。

现代文学中的知识分子的工农化改造实际上被书写为带着镣铐修行的过程，在这个过程中知识分子忍受种种非人的磨难都是为了最终的悟道：领悟无产阶级革命的真谛。肉体的奉献或消亡最终促成了知识分子革命者精神的飞升，他们彻底地从个人主义的情感漩涡中超拔出来，汇入到了集体主义的洪流。李杰在死前忍住悲哀的眼泪，将继续战斗的重任托付给战友；刘思扬中弹后想到的是为革命牺牲的成岗、老许、江姐，劝齐晓轩“快走，不要管我”；在示威游行中，林道静尽管担心江华的安危，但“在激烈的紧张的斗争中，个人的一切却显得那么渺小和微不足道，道静对于江华的担心不过在心头一闪就过去了，接着就和千千万万的人群一起，更加激昂地喊出整个中

① （法）福柯．规训与惩罚．北京：三联书店，2003：27.

② 宋剑华．《红岩》：知识分子的凤凰涅槃．石家庄：河北学刊，2009（5）.

华民族的声音”。知识分子以凡俗肉身的消解完成了精神飞升的涅槃仪式，将“有我之境”消融为“无我之境”，实现了革命修行的至德境界。同时，一种高扬理念而贬低欲望、追求大我而抑制小我的整体性、超越性的革命道德哲学也被建构了起来。

阿尔都塞把“意识形态”定义为“在某个人或某个社会集团的心理中占统治地位的观念和表述体系”，提出“所有意识形态的功能就在于把具体的个人‘构成’为主体”，“意识形态的一个重要特征，就是在无形中操纵个人的思想和行为，人们不会感觉到促使自己采取行动的是意识形态”。[①] 当灵与肉俱焚的凤凰涅槃之路被想象为知识分子与无产阶级革命之间最崇高的关系时，我们看到了集体主义意识形态对知识分子群体的无形操纵，以及知识分子内心深处强烈的身份自卑感、急切的身份归属感，还有对于革命的急功近利的思想。

① （法）阿尔都塞．意识形态和意识形态国家机器//陈越．哲学与政治——阿尔都塞读本．长春：吉林人民出版社，2003：361.

第六章　精英化与大众化的逻辑悖论

现代作家（知识分子）的社会身份在启蒙者与被启蒙者、知识精英与工农大众之间的归属困境，也使现代文学的发展呈现出在精英化言说和大众化要求之间相冲突的特点。

第一节　“大众化”的概念错位

“大众化”概念作为一种文学理念对中国现代文学影响极其深远，对“大众化”的理论探讨与创作追求贯穿了整个现代文学的发展历程。“大众化”的核心思想就是实现艺术由精英向大众的转化，在普及中实现提高，终极目的是更有效地发挥艺术干预现实的功能。“大众化”概念的内涵大致有三个方面：一是文学题材的大众化；二是文学语言的大众化；三是作家思想的大众化。我们发现几乎每个时期的文学讨论——“五四”的白话文运动、1928 年的革命文学论争、1930 年的“大众化”问题讨论、1938 年文协提出“文章下乡、文章入伍”、1942 年的《在延安文艺座谈会上的讲话》（以下简称《讲话》）及以后的讨论，都认为大众化是可以实现的，没有怀疑精英化与大众化之间的逻辑悖论。而精英化与大众化在逻辑上是一对对立的范畴，彼此相对照而存在，双方概念的内涵与外延相互制约，不可能消弭彼此的界限。“精英”实际上不可能彻底大众化，但大众可以上升为精英。让精英去大众化本身就给精英设置了言说或思维的困境，意味着他们要彻底与已有的语言、思维、文化系统断裂，而这种断裂实际上不可能实现，因为精英化的语言、思维、文化系统是长期文化积淀的结果，不可能随意抹去，因此知识分子对大众化的艺术想象，只能是借助大众化的模式来言说精英化的思想，而不是说他的作品已经大众化了。

一、五四“白话文”与平民文学的精英化本质

“五四”选择文学改革作为社会改革的方式，用文字来反对知识分子与文化的优越关系，认为“在这官僚社会中，一般普通的人民只能蠢蠢地跟那些大人先生们做牛做马……原来社会的不进步，只是一般人的知识不进步，那知识不进步的原因，固然是教育不普及，但是少数有知识的人，从来保守他那阶级的制度，不肯拿他的知识灌输人民”，[①] 试图通过白话文运动来推翻古典语言——文言文的垄断地位。“五四”所提倡的“白话”主要是指通俗化、平民化的语言。如罗家伦认为“白话”的“白”不仅是“说白”的“白”，“黑白”的“白”，而且是“清白”的“白”，即应是劳动大众的语言。[②] 胡适还特别强调说：“‘白话’有三个意思：一是戏台上说白的‘白’，就是说得出，听得懂的话；二是清白的‘白’，就是不加粉饰的话；三是明白的‘白’，就是明白晓畅的话。”[③] 但运用白话写作并不意味着放弃了精英意识，相反，五四新文学不论从思想内容还是表现形式上都具有强烈的精英意识，即使运用白话文进行创作，五四知识分子也从来没有放弃他们“化大众”、“启蒙大众”的使命。在白话文运动发起者的心目中，大众还是如往常的“畏革命如蛇蝎”的“苟偷庸懦”之辈。[④] 虽然是用白话文写给“引车卖浆者流”，但真正的阅读群体是上层精英知识分子和他们的追随者，而有阅读能力的下层民众大多阅读的仍然是文言小说。张恨水写的古文小说在新文化运动之后广泛流行就很能说明问题。潘梓年就说：五四“白话”文，是士大夫的白话，而不是大众自己的白话。[⑤] 因此白话与文言之争，绝不是简单的官方与大众之争，而是掌握话语权的知识分子与没有掌握话语权的知识分子的斗争。在这场斗争中，用白话进行言说改变不了其中蕴含的指导民众教化民众的精英意识，在白话文运动中，形成了新兴知识分子主动放弃特权、普通大众被动接受恩惠的精英化倾向。舒横哲也说：“‘新文学革命’的困境，既要面向大众，又不想追随大众，更要指导大众。”[⑥] 实际上，“对平民

① 舒横哲．五四两代知识分子∥许纪霖编．20世纪中国知识分子史论：270.

② 罗家伦．驳胡先啸君的中国文学改良论．新潮，1919，1（5）.

③ 胡适．白话文学史∥胡适文集（8）．北京：北京大学出版社，1998：147.

④ 陈独秀著作选（第1卷）．上海：上海人民出版社，1984：260.

⑤ 新文艺民族形式问题座谈会上潘梓年同志的发言∥文学运动史料选（第4册）：483.

⑥ 舒横哲．五四两代知识分子．

百姓而言，“白话”自然是他们的日常生活用语，但对于目不识丁的“他们”，“白话文”与“文言文”同样是与“他们”无缘的。“五四”文学革命一再申明它的社会平民思想，并希望通过“白话文”去向国人输送现代文明的人文精神，不过以文字形式所展开的社会启蒙，基本上是在知识分子群体当中传播普及的，真正意义上的人民大众仍然被置于这种全新的话语权利之外。因此，如宋剑华先生所说：“白话文”取代“文言文”而成为现代国语，虽然具有简化平民教育难度的实际意义，但归根结底却是一场新型知识分子取代传统知识分子话语权的终极胜利，[①] “白话文”依然是现代精英的语言垄断，而不是普通民众的言说工具。

五四新文学运动不仅倡导文学语言的变革，而且在文学内容上强调反映大众现实生活，胡适在《文学改良刍议》一文中指出：“惟实写今日社会之情状，故能成真文学。”[②] 他还提出：新旧文学之间的根本区别，就是作家创作的思想态度不同。旧文学的服务对象是皇室贵族，而新文学的接受群体则是普通百姓，因此新文学应把创作取材的着眼点放在广阔的民间，使“今日的贫民社会，如工厂之男女，人力车夫，内地农家，各处大贩及小店铺，一切痛苦情形”，都应在“文学上占一位置”，使“一切家庭惨变，婚姻痛苦，女子之位置，教育之不适，——种种问题，都可供文学的材料”。[③] 周作人则从反对贵族文学的矫饰虚伪出发，提出“平民文学”的概念。周作人认为平民文学与贵族文学在文学精神上有本质的区别：“平民文学正与贵族的文学相反。我们说贵族的平民的，并非说这种文学是专做给贵族或平民看，专讲贵族或平民的生活，或是贵族或平民自己做的。不过说文学的精神的区别，指他普遍与否，真挚与否的区别。”[④] 认为“平民文学应该着重与贵族文学相反的地方，是内容充实，就是普遍与真挚两件事”，“我们不必记载英雄豪杰的事业，才子佳人的幸福，只应记载世间普通男女的悲欢成就”，“平民文学应以真挚的文体，记真挚的思想与事实”。[⑤] 内容的充实、情感的真挚、语言的通俗都赋予五四“新文学”强烈的现代气息，但平民文学并没有实现大众化。如前所述，五四新文学是以通俗化的语言表达精英化的思

① 宋剑华．五四文学革命：传统文化的突围与重构．
② 胡适文集（2）．北京：北京大学出版社，1998：8.
③ 胡适文集（2）：53.
④ 周作人．平民文学//文学运动史料选（第1册）：114.
⑤ 周作人．平民文学//文学运动史料选（第1册）：114.

想，因为“新文学是反映科学和民主的要求”[①]，而“引车卖浆者流”的大众肯定不了解“科学”与“民主”为何物。周作人心目中的“平民文学”是抱着启蒙目的的：“平民文学决不单是通俗文学”。因为平民文学不是专做给平民看的，乃是研究平民生活——人的生活——的文学。他的目的，“并非要想将人类的思想趣味，竭力按下，同平民一样，乃是想将平民的生活提高，得到适当的一个地位。凡是先知或引路的人的话，本非全数的人尽能懂得。所以平民的文学，现在也不必个个‘田夫野老’都可领会。……正因为他们不懂，所以要费心力，去启发他。而不是一味迁就”。[②]

学衡派也认为五四“平民主义的真谛，在提高多数之程度，使其同享高尚文化，及人生中一切稀有可贵之产物，如哲学、文艺、科学等，非降低少数学者之程度，以求合于多数也”[③]。因此五四文学的“平民文学”绝非大众文学，而是取代贵族文学的新的精英文学。瞿秋白也说：“五四”新文学的平民主义理想是极其虚伪的，“五四式的新文言〔所谓白话〕的文学，——只是替欧化的绅士换了胃口的鱼翅酒席，劳动人民是没有福气吃的”，“只要这种作品是用绅士的言语写的，那就和平民群众没有关系”。[④]也就是说，“五四”新文学所提倡的白话文，其本意不可能是为工农大众的切身利益而着想，它只不过是“新式智识阶级”传情达意的语体变换方式。潘梓年也认为五四提倡平民文学，只是他们所谓的平民其实是意指市民而不是工农大众，所谓平民文学，其实是市民文学，不是“大众自己的文艺”。还说：“通俗化大众化运动，主要是一个教育问题，而新文艺运动则是提高中国文艺水平的问题，虽然两者之间有许多方面的，很密切的关系，但决不能在它们中间划上一个等号。”[⑤] 新文艺运动不一定必然要求大众化，大众化是文化普及教育（文化扫盲与提高）要达到的目的，而不是文学要达到的目的。

二、三四十年代“大众文学”的主观想象

从 1928 年的“革命文学”论争开始，“文艺大众化”就成了革命文学的

① 中国新文学大系导言集．香港：香港文学研究社出版部，1968：47.

② 周作人．平民文学．

③ 国故新知论——学衡派文化论著辑要．北京：中国广播电视出版社，1995：140.

④ 瞿秋白文集（3）．北京：人民文学出版社，1998：13.

⑤ 新文艺民族形式问题座谈会上潘梓年同志的发言//文学运动史料选（第 4 册）：486.

必然要求。无产阶级革命文学的“大众化”主要有三个方面的要求：一是作家态度的转变，由启蒙大众转向向大众学习。如成仿吾高呼作家要“克服自己的小资产阶级根性，把你的背对向那将被‘奥伏赫变’的阶级”，“开步走，向那龌龊的工农大众”。[①] 批评作家的精英意识：“什么只应该提高群众的程度来欣赏艺术，而不应当降低艺术的程度去迁就群众，——这类话是‘大文学家’的妄自尊大!”[②] 鲁迅与郑伯奇等对文艺要完全迎合大众提出了不同意见，遭到瞿秋白的抨击：“还没有决心走进工人阶级的队伍，还自己以为是大众的教师，而根本不肯向大众学习”，“企图站在大众之上去教训大众”，“这种脱离群众、蔑视群众的病根必须完全铲除”。[③] 左联号召“全体盟员到工厂到农村到战线到社会的地下层中去”，普及革命文学，组织工农群众从事革命运动，同时也改造作家的小资产阶级世界观。毛泽东在《讲话》中说：“一切革命的文学艺术家只有代表群众才能教育群众，只有做群众的学生才能做群众的先生。”在他们的想象中，只要创作者改变他们对待大众的启蒙态度，走进大众生活，向大众学习，就能实现“文艺大众化”。二是文学内容上以工农大众为表现主体。瞿秋白说：“普罗革命文学运动是工农贫民无产阶级大众的文学运动，应当竭力的使其和大众连接起来，竭力的使大众参加到里面来，我们的应当是大众本位的，应当使其成为大众本位的，不应当停留在智识阶级上，不应当是智识阶级本位的。”[④] 他始终强调真正的无产阶级革命文学，是一种政治的工具，是一种战斗的武器，它必须“为着解放劳动者的广大群众而斗争”，努力去反映工农大众的政治理想与革命热情，“能够表现革命战斗的英雄”尤其是产生于工农大众的普通英雄，从而使他们不仅成为无产阶级文学的接受主体，同时也成为无产阶级文学的表现主体。[⑤] 文学在题材选择上偏向于反映下层民众生活不仅是左翼文学的倡导，也是一个普遍的文学现象。林徽因在《文艺丛刊小说选题记》中就注意到三十年代的小说在题材的选择上有个很偏的倾向，那就是偏向农民和城市劳工等下层民众的生活，“趋向农村或少受教育分子或劳力者的生活描写”。全国文艺界抗敌协会成立大会发表社论说：“大众化是一切文艺工作的

① 成仿吾．从文学革命到革命文学//文学运动史料选（第2册）：16.

② 瞿秋白．大众文艺的问题．文学月报，1928，1（9）．

③ 瞿秋白．“我们”是谁．文学月报，1932，1（2）．

④ 瞿秋白文集（3）：27.

⑤ 瞿秋白文集（3）：48.

总原则。我们的工作应该以工农士兵为对象，以学徒店员小市民为对象。”[①] 三是表现形式上为群众所喜闻乐见，便于群众接受。要发动工农大众参与中国的社会改革，艺术必须实现宣传的功能，用工农可以理解的人生体验和表达形式把必须革命的信念灌输给工农大众，因此艺术大众化在形式上注重借鉴民间形式。中国共产党在《关于敌后文艺工作的意见》中指出：“部队文艺需要大众化，需要采用朗读，利用旧形式，及一切易于被接受的民间形式，以及用图画来配合文字等各种方法去接近群众。”为了促进群众教育，红军曾尝试“用拉丁化的新文字拼音”[②] 来提高群众的文化水平。抗战以来，“文艺”的定义和观感都改变了，文艺不再是少数人和文化人自赏的东西，而变成了组织和教育大众的工具。“抗战以来文艺的特征：以品类言，诗歌、短剧、速写、报告文学之类最受欢迎。”[③] 1938 年 10 月，毛泽东发表《中国共产党在民族战争中的地位》，提出“马克思主义必须和我国的具体特点相结合并通过一定的民族形式才能实现”，同时还提出了“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的观点。1939 年初，延安文艺界展开讨论学习毛泽东提出的民族形式问题。提出要“对于自己民族现实生活各方面绵密认真地研究，对人民的语言、风习、信仰、趣味等深刻了解”。[④] 30 年代的“大众语”运动，就是对“文艺大众化”语言形式的一次深入讨论：1934 年，陈望道、叶圣陶、陈子展、徐懋庸、乐嗣炳、夏丏尊和曹聚仁以《申报》为阵地，发起了大众语运动。他们认为“一时代有一时代的产物”，君主时代是文言文，共和时代是白话文，那么“现在时代的产物就是大众语”了。[⑤] “我们认为白话文运动还不彻底，因为我们所写的白话文还只是士大夫阶层所能接受，和一般大众无关，也不是大众所能接受。同时，我们所写的，也和大众口语差了一大截；我们只是大众的代言人，并不是由大众自己来动手写的。”[⑥] 陈子展在《申报·自由谈》上撰文将大众语解释为“大众说得出、听得懂、看得明白的语言文字”[⑦]。陶行知将大众语解释为

---

① 全国文艺界抗敌协会成立大会·社论//文学运动史料选（第 4 册）：13.

② （美）埃德加·斯诺．红军剧社//苏区文艺运动资料．汪木兰，邓家琪编．上海：上海文艺出版社，1984.

③ 抗战以来文艺的展望//文学运动史料选（第 4 册）：34.

④ 周扬．对旧形式利用在文学上的一个看法//文学运动史料选（第 4 册）：424.

⑤ 阿龙．对于家为先生检讨一个更小问题瞎说几句．申报，1934-08-10.

⑥ 曹聚仁．我与我的世界．北京：人民文学出版社，1983：464.

⑦ 陈子展．文言—白话—大众语．申报，1934-06-18.

“大众高兴说、高兴听、高兴写、高兴看的语言文字”①。任白戈认为大众语“只要有着大众存在，它本身总得存在。大众即使愚昧到了极点，他们却不能不说话，而他们所说的话，就可以称为大众语”②。根据以上观点，大众语实际上就是大众口语，文学大众化就是文学的大众口语化，而文学不可能实现彻底的大众口语化，因为如果彻底用“语”取代了“文”，文学的艺术特性也就被取消了。

不管是“五四”的“平民文学”，还是三四十年代的“大众文学”，一直都是作为一种理想进行讨论，而不是一种文学现实。首先，“大众”本身在不同时空中有不同的对象，其文化水平也参差不齐，并不是一个统一的整体。五四时期的“大众”指精英（先知先觉者）以外的所有人群，封建遗老遗少及引车卖浆者流均包含于其中。抗战爆发后，大众“是各种各样阶级的人民结合成的具体的大众”③。毛泽东在《讲话》中对大众的界定：“最广大的人民，占全人口百分之九十以上的人民，是工人、农民、兵士和城市小资产阶级。”大众语的支持者也说：“大众”这个词实在太笼统了，“在封建君皇之前，山呼万岁的人民，固然可叫大众；在革命的广场里，大喊打倒拥护的也可叫大众。……落后的大众意识和前进的大众意识，其间相差的距离，差不多有一世纪之远。自希望真命天子底出现，以至于发现了自己，——想由自己来负担历史的任务的大众，在现阶段的中国，恰巧对比地出现着”。④“大众”文化水平的不统一，也就决定了没有统一的“大众化”。其次，文学作品使用文字写出来，必须要用文化才能还原，这也决定了文学不可能彻底“大众化”。文学使用的艺术语言是文字，文字是民族的文化符号。按照语言学家索绪尔的观点，作为符号的文字不仅具有能指意义，而且还具有所指意义。⑤ 众所周知，汉语言文字所描述的基本的或自然的形象，往往蕴含着从属性的，约定俗成或象征性的意义，文字背后的内容多具有多义性和模糊性，没有文化的人也就没办法接受文学，不能成为文学的接受主体。因此文学无论在内容上如何表现大众生活，情感上如何贴近大众，它只要以文字为载体，就不可能完全大众化。鲁迅在1930年的《文艺的大众化》一文中就

① 陶行知．大众语文运动之路．申报，1934-07-04.

② 任白戈．大众语在那儿？．新语林（第6期），1934-10-20.

③ 艾思奇．抗战文艺的动向．

④ 王任叔．关于大众语文学底建设．申报，1934-07-03.

⑤ 瑞士语言学家索绪尔在《普通语言学教程》中提出“能指”和“所指”的概念，“能指”为言语声音和知觉印象，“所指”则为心理概念和意念心象。

说要实现文艺大众化，“首先是识字，其次是有着普通的大体的知识，而思想和情感，也须大抵达到相当的水平线。否则，和文艺即不能发生关系。若文艺设法俯就，就很容易流为迎合大众，媚悦大众。迎合和媚悦，是不会于大众有益的。所以在现下的教育不平等的社会里，仍当有种种难易不同的文艺，以应各种程度的读者之需。倘若此刻就要大众化，只是空谈。大多数人不识字，目下通行的白话文，也非大家能懂的文章；言语有不统一，若用方言，许多字是写不出的……阅读的范围反而收小了”。在这篇文章中鲁迅又指出：“多作或一程度的大众化的文艺，也固然是现今的急务。若是大规模的设施，就必须政治之力的帮助，一条腿是走不成路的，许多动听的话，不过文人的聊以自慰罢了。”① 三四十年代的文学大众化只能是理论上的主观想象，它能达到的是文学的通俗化，而文学的精英化或者通俗化都是在文化人的范围内进行，与没有文化的大众没有关系，因此文学的大众化在更大意义上是“理念”性的，它本身与现实就存在着错位。更何况“即使是识文断字的少数大众”，他们“最熟习的文体还是连环图画、水浒、唱本之类的形式的东西，鸳鸯蝴蝶派的势力也依然强大。浅明的白话文，报屁股类的文体虽然也渐渐地在这类群众之间抬头了，但还不过是一种倾向，不能占大的比重。至于欧化的社会科学文体，能够了解的那就更是凤毛麟角”②。因此，不管是用白话文，还是大众语，其能实现的“大众化”实质上非常有限，但文学表现的内容可以通过其他形式转化，如“五四”的“街头讲演”、“街头剧”，三四十年代的短剧、短歌谣、平民剧，但它们的传播方式和传播媒介都脱离了文学形式，不再是文学，其大众化的宣教功能也不是由文学实现的。罗荪在《抗战文艺运动鸟瞰》中谈到抗战第一阶段文艺活动的集中和分布时说：“一些个别的，小集团的活动中，他们大抵都暂时地放弃了文学形式，用歌咏，演剧，演讲等等的宣传方式来教育着，觉醒着人民对于祖国的热爱，对于抗战的认识。”③ 这也说明文学形式并不是最能实现大众化的艺术形式。

“文艺大众化”从语言形式到文学题材、作家态度转变等诸多方面对现代文学创作的规范，其原因绝不单单是文学变革本身，更深层次的原因是它对知识分子主体意识的钳制，其终极目的是实现对知识分子作家的大众化改造。

① 鲁迅．文艺的大众化//文学运动史料选（第2册）：362—363.

② 柳辰夫．关于科学文的体裁．新语林（第6期），1934-10-20.

③ 罗荪．抗战文艺运动鸟瞰//文学运动史料选（第4册）：118.

第二节 “大众化”的实践难度

“五四”文学的大众化本质上是新精英主义，它面向的大众主要是新兴知识分子和他们的追随者。而三四十年代无产阶级革命文学的大众化主要面对的是工农大众，1942 年以后毛泽东将其确定为工农兵。如前所述，由于现代工人在近现代中国数量很少，而且多由农民转化而来，兵的主要来源也是农民，因此无产阶级文艺大众化本质上就是文艺的农民化。“大众文化，实质上就是提高农民文化。”①

对于如何实践“大众化”，理论上的探讨主要集中在两个方面：一是大众化欣赏，即文学作品大众能看得懂的；二是大众创造，即在大众中产生作家，创造反映大众生活和情感的作品。1932 年周扬在《关于文学大众化》中就说：“文学大众化首先就是要创造大众看得懂的作品，文言和‘五四式’的白话，都不是劳苦大众所看得懂的……所以创造新的文字是目前的迫切的任务。”周扬还对大众文学应该采取怎样的形式进行了规定：简短的报告，政治诗，群众朗读剧等，能迅速、直接反映革命斗争生活。他认为文学大众化的主要任务，“自然是在提高大众的文化水准，组织大众，鼓动大众。文学大众化不仅要创造为大众所理解所爱好的作品，而且，最要紧的，是要在大众中发展新的作家”。提出“工农通信员将要成为普洛文学的生力军，他们自身的日常的斗争经验将要成为我们的普洛文学的主要的题材，革命的小资产阶级的文学将要退到最后的地位，真正的工人阶级的作品将要登上文学的殿堂”。② 真正意义上的无产阶级革命文学，只能是产生于工农“大众自己的作家”之手。③ 全国文艺界抗敌协会成立大会的社论也说大众化的解决“必须从大众中产生出作家来”④。郑伯奇在《关于文学大众化的问题》中说：“大众文学应该是大众能享受的文学，同时也应该是大众能创造的文学。所以大众化的问题的核心是怎样使大众能整个地获得他们自己的文学。”“大众文学的作家，应该是由大众中间出生的：至少这是原则。”⑤ 笔者发现大

① 毛泽东．新民主主义论．

② 周扬．关于文学大众化//文学运动史料选（第 2 册）：412—413.

③ 梅行．论部队文艺工作//延安文艺丛书·文艺理论卷，长沙：湖南人民出版社，1984.

④ 文学运动史料选（第 4 册）：13.

⑤ 文学运动史料选（第 2 册）：368—370.

众化实践的两个层面——欣赏与创造在当时的时代背景中都难以实现。首先从大众欣赏的角度来说，如前所述，以文字为载体、以文化为内涵就决定了文学的受众不可能大众化。有资料表明：就陕甘宁边区而言，它虽然是中国政治最进步的地区，但仍然“是一块文化教育的荒地。学校稀少，知识分子若‘凤毛麟角’，识字者亦极稀少”①。至抗战初期，全边区仅有120所小学，在校的“主要是富有者的子弟”②；整个边区的中学生是屈指可数的，平均起来，识字的人只有当地人口的1%。“在一百五十万人口的陕甘宁边区内，还有一百多万文盲，两千个巫神，迷信思想还在影响广大的群众。”③而且“无可否认地，中国的读者大众始终还在《说岳传》、《薛仁贵征东》、《包公案》、《施公案》的势力之下”④。因此要实现大众欣赏的目的，无产阶级文学就必须回到民间文艺旧形式或者改造旧传统，“要用读出来听得懂的话来写。……大众文艺所要写的东西，应当是旧式体裁的故事小说，歌曲小调，歌剧和对话剧等。因为识字的人极端稀少，还应当运用连环图画的形式；还应当竭力使一切作品能够成为口头朗诵，宣讲，讲演的底稿。——和口头文学离得很近的作品”⑤。由于受众文化程度的低下，即使运用民间旧形式，文学本身的直接宣教功能依然不大，大众对文学的欣赏程度极其有限。1945年边区文教大会在《关于发展群众艺术的决定》中指出：“群众艺术无论新旧，戏剧都是主体，而各种形式的歌剧尤易为群众所欢迎。要求在群众中发展话剧和新秧歌、新秦腔等活动。改造旧秧歌、社火及各种旧戏。”⑥ 这就说明当时的文化艺术领导部门实际上认识到了“文学”大众化的有限性，而在文化政策方面却一直旗帜鲜明地要求文学大众能欣赏，在某种程度上是要借此割断与“五四”文学新形式的联系，以民间形式取代“五四”文学“新形式”，从而解构受过资产阶级教育的知识分子的言说的威权（因为他们并不熟悉民间旧戏、旧形式）。因此“大众化”的背后是通过概念的翻新演绎两个阶层之间主流话语权的争夺，“大众化”欣赏的形式要求更是具有丰富的“意识形态”意味。如毛泽东所说：“文字改革是第一步，思

① 刘悦清．延安知识分子群体的特征及其历史地位．人大复印资料：中国现代史，1995（9）．

② 刘悦清．延安知识分子群体的特征及其历史地位．

③ 毛泽东．文化工作中的统一战线//毛泽东选集（3）．北京：人民出版社，1991：1011.

④ 夏沼滨．关于建立文艺的民族形式//文学运动史料选（第4册）：515.

⑤ 史铁儿（瞿秋白）．普洛大众文艺的现实问题//文学运动史料选（第2册）：371.

⑥ 文学运动史料选（第5册）：109.

想改革是第二步，却比第一步更为重要。”[1]

其次，从大众创造的角度而言，由于工农大众普遍文化程度较低，尽管解放区实行工农通信运动，即在工农中培养积极分子，指导他们写作，但在短时间内不可能产生很多作家，因此大众创造在实践上也不可能实现。实际上从“五四”到新中国成立后十七年，作家一直是少数知识分子的职业，文学从未实现真正的大众化创造。左联成立时没有一个工农盟员，解放区的作家大多是从国统区来到延安的知识分子以及后来抗大、鲁艺培养的延安知识分子。他们在延安是绝对的少数，而不是大众。因此文学的大众化创造只能是一种理想。“大众化”的创作实践只能由少数知识分子完成，体现为两种形态：一种是为大众而写的，少数识字的大众能享受，即大众化的通俗作品，如赵树理、李季等人的创作；还有一种则是站在大众的立场，替大众说话，然而大众看不懂，不能享受。如左翼文学运动中蒋光慈、丁玲等人的创作，本质上仍然是无产阶级革命的精英言说。

因此，文学“大众化”无论是从大众欣赏形态还是大众创造两方面实际上都不可能完全达到，但它却在 1942 年以后成为中国现代文学发展的指导方针，新中国成立后更是成为官方主流话语。其终极目的是彻底消解小资产阶级知识分子的精神优越性，实现知识分子的工农化改造。如同五四文学革命以语言为武器来推翻传统知识分子的精神权威性一样，工农政权也借助艺术形式的民间化来肃清“五四”小资产阶级文艺的影响，并借此解构小资产阶级知识分子的言说权威甚至言说权利。这一点可以从理论要求和创作实际两个方面得到证明。首先从理论要求上看，文学“大众化”理论探讨的着重点都在作家思想的大众化改造方面。在 30 年代“文艺大众化”问题讨论中，郭沫若、郑伯奇、瞿秋白、周扬等都认为文艺大众化首先是作家情感思想的大众化。如郭沫若就说：“大众文艺的标语应该是无产文艺的通俗化。通俗到不成文艺都可以，你不要丢开大众……始终要把‘大众’两个字刻在你的头上。”[2] 郑伯奇认为：“智识阶级出身的作家想创造大众文学却也不是容易的事情。第一，他们的环境常常使他们冒失败的危险。所以他们先要克服他们环境所养成的种种，而获得大众的意识，大众的生活感情。其次他们应该抛却自己的洁癖，而学习大众的言语，大众的表现手法。”[3] 瞿秋白提出作

① 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

② 郭沫若．新兴大众文艺的认识//文学运动史料选（第 2 册）：366.

③ 郑伯奇．关于文学大众化的问题//文学运动史料选（第 2 册）：368—370.

家要开展自我批评运动，“与一切不正确倾向斗争。必须回转脸来向着群众，向群众去学习，同着群众一块儿奋斗”①。抗战和民族解放战争时期，文艺大众化的关键依然在知识分子的工农化改造。“我们以为这个问题（文艺大众化）的解决，一方面必须由于作家的生活的实践，与大众的密切接近，乃至生活于大众之中，才能切实地了解大众，配合大众……发动文艺家到战场上去，到游击队中去，到伤兵医院去，到难民收容所去，到一切内地城市乡村中去，所谓‘作家式’的生活，已经不该而无法再继续下去了。作家将从大众得到最现实的，在一切文学院和大作品中所得不到的教育。”② 以群在《关于抗战文艺活动》中认为少数作家毫无恋惜地抛弃了所谓的文人的本色，而无痕迹地融入了广大群众的队伍（军队或民众）。大部分作家虽然参加了前线抗战军队或后方救亡群众的战斗，然而在主观的感觉上，却还保持着自己的“特殊”的传统，固定着自己的“旁观”的地位。“感觉”和“同感”，却正是文艺的生命。“而要获得与大众一致的感觉——感情，则非毁弃自己生活上的旁观态度和旁观地位不可。”③ 艾思奇也认为：“真正民族的新文艺是要能够在广大的民众中发生力量的，它也就是民众的东西。”④ 而在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》中，文艺大众化的核心就是知识分子的思想改造。毛泽东说：“什么叫做大众化呢？就是我们文艺工作者的思想感情和工农大众的思想感情打成一片。而要打成一片，就应当认真学习群众的语言。”那么，一切进步作家“就必须站在无产阶级的立场上……必须长期地无条件地全心全意地到工农兵群众中去，到火热的斗争中去，到惟一的最广大最丰富的源泉中去，观察、体验、研究、分析一切人，一切阶级，一切群众，一切生动的生活形式和斗争形式，一切文学和艺术的原始材料，然后才有可能进入创作过程。否则你的劳动就没有对象。”⑤在《反对党八股》中又说：“所谓‘化’者，彻头彻尾彻里彻外之谓也”；“如果是不但口头上提倡提倡而且自己真想实行大众化的人，那就要实地跟老百姓去学，否则仍然‘化’不了的”；“有些天天喊大众化的人，连三句老百姓的话都讲不来，可见他就没有下过决心跟老百姓学，实在他的意思仍是小众化”。⑥ 周扬在

① 文学运动史料选（第 2 册）：390.

② 全国文艺界抗敌协会成立大会社论//文学运动史料选（第 4 册）：13.

③ 文学运动史料选（第 4 册）：27.

④ 文学运动史料选（第 4 册）：400.

⑤ 毛泽东选集（第 3 册）：851.

⑥ 毛泽东选集（第 3 册）：841.

《马克思主义与文艺》序言中也说："我们把'大众化'简单地看做就是创造大众能懂的作品，以为只是一个语言文字的形式问题，而不知道同时甚至更重要、更根本的是思想情绪的内容的问题。"[①] 正是看到知识分子思想改造的重要性，在延安整风运动之后，1943 年，解放区又发起了"文化下乡"运动，旨在解决文艺工作者与实际结合、文艺与工农兵结合这两个大问题。陆定一在《文化下乡》中就说："只有通过文化下乡，文化才能真正到百分之九十的同胞中去，这样才是道地十足的大众化。"认为"为了文艺真正为工农兵服务，反映他们的生活和工作，要这样做，就必须到他们中去生活"。[②] 新中国成立后文艺大众化的核心就是文艺为人民服务，首先为工农兵服务，而要实现文艺为工农兵服务首要的任务依然是知识分子与工农的结合。因此理论对于"大众化"的倡导，虽然客观上促进了现代文学在题材、形式上的通俗化或民间化，但"大众化"概念所达到的最成功的效果却是对小资产阶级知识分子的意识形态的无产阶级化改造。

其次从作家的创作来看，在延安文艺座谈会后，通过整风运动和知识分子下乡运动，许多知识分子作家，包括丁玲、周立波、艾青、何其芳、郭沫若等等，都改变了自己的创作方向。他们把目光纷纷投向工农大众的现实生活，不再坚持个人的情感天地。而且在创作上体现了大众化努力并取得突出成就的作家，总会受到主流意识形态的肯定与表彰。其中赵树理被主流话语极力推崇就具有典范意义。赵树理 1906 年出生于山西省沁水县尉迟村。家中原系中农，后降为贫农。祖父、父亲都识字，都念过医卜星象的书。他 11 岁入本村私塾，接着去离家三十里的一个高级小学读书，1932 年毕业，小学毕业后在村里教了一年半小学和私塾。1925 年，考入山西省立第四师范学校（长治市）。[③] 农民出身的赵树理非常熟悉农民的生活状态和艺术喜好，他的创作语言朴实简练，富有浓郁的农村生活气息，并且塑造了一批清新健朗的新型农民形象，但赵树理最初被肯定主要因为他是"一位具有新颖独创的大众风格的人民艺术家"[④]。也就是说他较好地实践了文艺为人民服务，首先为工农兵服务的主流话语的要求。赵树理把自己定位为"文摊作家"："农民需要什么，我就写什么。农民喜欢什么艺术形式，我就采用什么

① 文学运动史料选（第 5 册）：73.

② 文学运动史料选（第 5 册）：5.

③ 徐州师范学院编．中国现代作家传略．成都：四川人民出版社，1981.

④ 周扬．论赵树理的创作．解放日报，1946-08-26.

艺术形式。”[①]“从我为农民写作以来，——我就开始用农民的语言写作。我用词是有一定的标准的。我写一行字，就念给我父母听，他们是农民，没有读过什么书。他们要是听不懂，我就修改。我还常去书店走走，了解买我的书的都是些什么样的人，这样我就能知道我是否有很多的读者。——这样，从前只有少数知识分子看我的作品，现在连穷人都普遍能看到了。”[②]其作品《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》等都以纯朴鲜活的农民话语、生动新颖的新型农民形象积极回应了时代的“大众化”需求。赵树理也迅速得到了主流话语的褒扬：1946年8月26日，周扬在《解放日报》发表了《论赵树理的创作》，认为：“赵树理同志的作品是文学创作上的一个重要收获，是毛泽东文艺思想在创作上的实践的一个胜利”，对赵树理在创作上取得的成绩，作了充分肯定。之后，郭沫若写了《〈板话〉及其它》、《读了〈李家庄的变迁〉》两文，茅盾写了《论赵树理的小说》，均给予很高评价。[③]1947年，《人民日报》在报导晋冀鲁豫中央局召开土地改革会议的新闻中，称他为“农民作家”。赵树理还成了精英知识分子的学习榜样，成为一种具有风向标意义的道路及方向。陈荒煤的《向赵树理方向迈进》解释“赵树理方向”时说：“忠实地去执行与实践‘毛主席的文艺方针’，始终保持着作家‘鲜明的阶级立场’，在与工农大众的思想感情保持高度一致的同时，努力去创造‘人民大众的艺术’。”他在文章的结尾处还明确地表示，之所以“把赵树理同志方向提出来，作为我们的旗帜，号召边区文艺工作者向他学习”，目的就是“要求知识分子作家放弃中国传统文人的臭架子，以赵树理为光辉榜样”。因此赵树理的文学创作意义如宋剑华先生所说：不仅在于“他用自己农民小说创作的具体实践，初步实现了中国现代文学‘民间化’的话语转型。赵树理用纯正的农民生活语言和传统的民间文学形式，一度规范与整合了中国文学‘现代性’的发展方向”，而且“使广大精英作家在自我反省、自我否定的思想嬗变过程中，逐渐形成了‘知识话语’与‘民间话语’合二而一的现代文学表现特征”。[④]赵树理以文艺“大众化”、知识分子工农化的典范被推崇使大多数文学工作者在审美追求上不断倾斜于民间趣味，在艺术上积极地寻找与挖掘民间形式和大众语言，让民间边缘话语最

---

① 黄修己编．赵树理研究资料．太原：北岳文艺出版社，1985：95.

② 赵树理全集：176.

③ 董大中．赵树理年谱．太原：山西人民出版社，1982：73.

④ 宋剑华．论“赵树理现象”的现代文学史意义．北京：文学评论，2005（5）．

终成了主流话语，并在新中国成立后成为官方话语。但今天看来，尽管赵树理实现了现代文学的民间话语转型，成为文学“大众化”的典范，但赵树理也并未实现文学的真正的大众化。他的作品农民能听懂，但不一定能看懂，对于不识字的农民来说，再通俗化也不能实现大众化。

“官方艺术由于要尽快地将政权和意识形态的内容传播给大众，那么它就会更多地采用通俗艺术的形式，以有利于它方便地被大众接受。这样，官方艺术与通俗艺术的界限就会越来越模糊，甚至有的官方艺术就是通俗艺术。”[①]“文学大众化”从其概念内涵和实际创作来看，其着重点都在促进知识分子的工农化改造，使官方艺术通俗化，暗含了作为工农利益体现者的主流话语、官方话语运用艺术变革达到意识形态领域变革的斗争策略。正如杨劼在《赵树理和孙犁——“延安小说”变革的艺术解读》一文中所说：“对于延安小说来说，收获一个赵树理，确实树立了一个方向，从而象征性地提出了向工农兵‘学习语言’这一难题的解决之道。……在主流意识形态所推动的使文学从知识分子叙事话语向民间化叙事话语的转型中，赵树理模式适用价值突出。”[②]

梁实秋早在30年代的《文学与革命》一文中就说：“‘大多数的文学’这个名词，本身就是一个名词的矛盾，——大多数就没有文学，文学就不是大多数的。无论是文学或是革命，其中心均是个人主义的，均是崇拜英雄的，均是尊重天才的，与所谓的‘大多数’不发生若何关系。”话虽然说得有些偏颇而且充满了精英自我主义色彩，但他的“文学就不是大多数”的论断却在一定程度上符合文学发展的历史和艺术特性。其实只要大众不能用文化还原文学作品中的文字承载的文化意蕴，文学的“大众化”就永远是理想，“大众化”绝不是单靠作家如何趋就大众就能达到，它更有赖于大众教育程度的提高。否则就如同巴人所说：“你”和“他”隔成了两个世界，要在你的世界里造出“他”的王国，那么依旧是“你”的空想的王国，于“他”是没有关系的。[③] 而30年代轰轰烈烈的“大众化”讨论和40年代解放区的文学实践，虽说是开启了知识分子密切联系群众的先河，在一定程度上促进了现代文学的通俗化，但其中知识分子对于“大众”的几乎趋同的崇拜心理，使他们在很大程度上丧失了独立批判的意识，并在文学创作中将

---

① 邹跃进编著．艺术导论．北京：高等教育出版社，2008：249.

② 人大复印资料．中国现当代文学研究，2006（7）：116—122.

③ 巴人．中国作风与中国气派//文学运动史料选（第4册）．

“大众”由政治主体推举为新的理想道德主体，也使自己滑落为新道德的负面形象。

从“时代先锋”到“落魄书生”，从“知识分子”到“工农大众”，现代知识分子群体的社会身份逐渐由“启蒙者”转变为“被启蒙者”。随着“知识分子”身份的被边缘化和意义否定化，他们在社会精神领域的精英与主导地位也逐渐被消解，而依赖“知识”在社会精神领域保持独立性是“知识分子”作为一个阶层得以存在的根本，在对这个根本“坚持”与“放弃”之间，现代知识分子作家大多被迫或主动选择了“放弃”，但无论如何，“知识分子”身份与工农大众身份的内在隔阂不能消弭，而现代文学的“大众化”困境只是知识分子作家在此间身份裂隙、人格矛盾的外在表征之一。

下编："时代战士"还是"浪漫诗人"？

——作家双重身份的自我迷失与文学主体性之弱化

从"五四"开始，中国现代文学就一直非常强调写"现实"，强调文学干预现实的功能。20 年代末的革命文学、30 年代的抗战文学都把现实的救亡主题置于文学表现的中心。抗战时期，大批知识分子走出书斋、沙龙、咖啡馆、亭子间和学院，深入到工人、农民和士兵之中，战时特殊的文化环境在使他们由思索转向行动的同时，也在改变着他们的身份——由职业化作家转变为民族文艺战士。"战士"战斗的需要决定了他们对文学的选择一开始就有鲜明的宣传和鼓动目的，但文学创作的主体性特征和作家们的社会良知、艺术良知又要求作家们不宜受党派风气的左右，能根据社会现实进行艰苦无畏的创作，不平则鸣，批判黑暗，重情感，能抒发主体真性情，"战士"与"诗人"之间存在明显的身份裂隙。在强大的"知识分子工农化改造"历史语境中，特别在新中国成立后作家被纳入"体制内——单位"的规范管理体系，知识分子作家的主体意识和批判精神明显受到主流意识形态的压制，只能或隐或显地在艺术作品或日记、谈话中流露出来，形成知识分子一方面服从并支持主流政治话语的规约，一方面又在内心深处努力挣扎，倍感痛苦，并试图进行精神突围的情形。外在服从与内在挣扎交织出他们在战士与诗人之间选择的困境和身份认同的艰难。

第七章　“文小姐”与“武将军”的身份悖论

第一节　“文人”与“战士”的身份悖论

“士志于道”，从先秦以来，中国知识分子都有着强烈的“弘道意识”，并由此延伸出根深蒂固的国家至上主义观念。“文人”身份和锦绣文章对于中国传统知识分子而言，不具备独立的生存意义，是暂以存身或“博取名声”的手段，或者纯粹为怡情悦性之物。他们的人生价值取向多在于以自己的文才投身到国家或民族的建设大业中，在权力体制中以“文臣”的身份存世。而这种“弘道意识”和“人生价值观念”，不仅对鲁迅、胡适等“五四”作家的思想世界有着支配性的影响，作为一种文化传统，它同样支配着茅盾、丁玲、胡也频、洪灵菲、蒋光慈、郭沫若等接受过“五四”思想解放运动熏陶的现代文学作家的人生价值取向。这种支配作用首先体现在他们自觉地以文艺为武器来参与现实斗争。1923 年茅盾（沈雁冰）力倡文学研究会“文艺为人生”的主张，就强调了文艺的思想武器功能，他的《春蚕》、《秋收》等作品都是批判现实、干预现实的力作。郭沫若在“革命文学”论争中就宣称“文艺是阶级的勇猛的斗士之一员，而且是先锋。/他只有愤怒，没有感伤。/他只有叫喊，没有呻吟。/他只有冲锋前进，没有低回。/他只有手榴弹，没有绣花针。/他只有流血，没有眼泪”[①]。其二三十年代的诗歌、戏剧创作都充满了变革现实的激情。当蒋介石背叛孙中山的两党合作的革命路线时，郭沫若愤然写下《试看今日之蒋介石》，对其大加挞伐，30 年代又创作话剧《屈原》影射蒋介石消极抗日。而左翼作家丁玲、胡也频、洪灵菲、蒋光慈等人的创作更是无产阶级的政治理念在艺术领域的表达，他们的

① 郭沫若．桌子的跳舞．创造月刊，1928，1（11）．

创作本身也是政治斗争的一部分。将文艺视作政治斗争的武器，也是左翼文艺一以贯之的观念。毛泽东在《在延安文艺座谈会上的讲话》中就说：“在我们为中国人民解放的斗争中，有各种的战线，就中也可以说有文武两个战线，这就是文化战线和军事战线，‘五四’以来，这支文化军队就在中国形成，帮助了中国革命。”40年代艾思奇在《旧形式运用的基本原则》一文中也说：“真正有价值的艺术创作，都是战斗者的创作，都是社会战斗的一种特殊形式，它不是静观现实的死的镜子，而是要在战士的地位上反映现实，要有推动和变革现实的力量。”[①] 而延安文艺整风运动及新中国文学史上历次的文艺批判运动都是“文艺是武器”观念的斗争实践演绎。

其次，这种支配作用还体现在作家们身体力行参加革命实践，成为真正的革命战士。1926年，郭沫若以国民革命军总政治部副主任的身份参加北伐，胡也频、蒋光慈等左联成员大部分都从事了实际的革命工作。特别是抗战期间，众多知识分子都积极投身于民族救亡事业，他们或者集结在一些抗战文艺团体组织中，通过创作为抗战服务，或者投笔从戎，效命战场。据不完全统计，仅在1938年5月至8月间，经西安八路军办事处赴延安的知识青年就达2288人，[②] 形成了一个“延安知识分子群体”[③]。这些奔赴延安的知识分子都怀抱着“救世”理想和在乱世建功立业的人生期望，经过延安的军政训练，以“革命战士”的身份投入到了民族解放战争。据1939年11月统计，“党政方面”，“在中级干部中，有百分之八十五是知识分子”[④]，1946年，中共中央和中央军委调集10万军队和2万名干部开进东北，与东北的抗日力量会合，发展和控制东北。在这2万名干部中，就有90%是延安知识分子。[⑤] 而延安知识分子群体的每一位成员，都是作为一名抗日救亡的战士接受共产党的组织领导的。在来到延安之前，他们是自由知识分子，大多靠写作谋生，而在延安他们接受了党的教育和引导，并在特定的历史条件下进行自我思想改造，走上了与工农结合的革命道路，从“文人”逐渐转变为“战士”。

“战士”以服从为天职，要求队伍中的每个个体思想意志上高度统一，而“文人”的生命力来源于不可遏制的激情和丰富的想象力，不受约束的主

---

① 文学运动史料选（第2册）：393.

② 刘悦清．延安知识分子群体的特征及其历史地位．浙江社会科学，1995（4）：20—25.

③ 刘悦清．延安知识分子群体的特征及其历史地位：所谓延安知识分子群体，是指从1936年抗战爆发前夕至1945年抗战结束这一期间集结于延安，经受革命战争洗礼的新型知识分子的集合体。

④ 陈云文选：145.

⑤ 刘悦清．延安知识分子群体的特征及其历史地位．浙江社会科学，1995（4）：20—25.

体性是其特质，因此从本质属性上说，“文人”与“战士”的身份无法兼容，且互相悖离。在实际的革命实践中，这两者却可以实现转化。那就是作家们抛弃过去的“文人”身份，转化为革命的“文化战士”，这个转化的过程对于从国统区投奔延安的知识分子来说，就是一个与过去的“旧我”相剥离的过程。其中充满了艰难曲折：既有找到归属的兴奋快乐，也有理想与现实相冲突的迷茫困惑，还有经过思想改造后的欣然彻悟等诸多心理情感。本章仅以丁玲、何其芳、艾青等在延安的心路历程来揭示这种转化如何得以实现。

丁玲在延安的心路历程经历了由快乐到迷茫再到彻悟的过程。在党组织的精心安排下，丁玲于 1936 年 11 月 11 日到达当时党中央所在地陕北保安。她被安排在保安唯一的一所好房子里，外交部长欢迎她，周恩来和邓颖超请她到家里吃了一顿饭，又拿出当时在陕北很珍贵的牛油——馒头夹牛油，招待了她。中宣部还决定为丁玲召开欢迎晚会，毛泽东、周恩来等中央领导同志亲自参加。据丁玲回忆：“我第一次见到毛主席、周副主席等领导同志，就是在一间大窑洞里举行的欢迎我的晚会上。这是我有生以来，也是一生中最幸福、最光荣的时刻吧。……就像从远方回到家里的一个孩子，再向父亲母亲那末亲昵的喋喋不休的饶舌。”毛主席问丁玲打算做什么，丁玲回答“当红军”。丁玲形容自己当时的心情说：“我的心都飞了。”会后毛泽东特意写了《临江仙》词为赠。词曰：“壁上红旗飘落照/西风漫卷孤城/保安人物一时新/洞中开宴会/招待出牢人/纤笔一枝谁与似/三千毛瑟精兵/阵图开向陇山东/昨天文小姐/今日武将军。”词用电报发给正在行军途中的丁玲。丁玲在保安只住了十多天，即以红军战士的身份，跟着政治部主任杨尚昆随军队到定边前线去了。回到延安后，毛主席亲自写了一封信给罗荣桓，指定丁玲担任中央警卫团政治部副主任。在她的组织下，延安成立了中国文艺协会，她当选为文协主任。后又主编《解放日报》文艺副刊。抗战爆发后，丁玲以满腔热情的战士姿态服务于抗战，她主动要求组织并率领西北战地服务团奔赴抗日前线，在国统区、国民党部队中以演讲、演剧等方式宣传共同抗日。“丁玲在延安 9 年的主要工作，是当红军，当八路军，从事文协的组织领导工作和文艺刊物的编辑工作。在小说创作上，在延安时，她断断续续地只写了 9 篇短篇小说。”[①] 在延安的战斗和工作中，丁玲体验到了自我实现的快乐。1941 年 9 月，丁玲在《战斗是享受》一文中写道：“他们是在享受着他们最高的快乐，最大的胜利的快乐，而这快乐是站在两岸的人不能得到

① 宋建元．丁玲评传．西安：陕西人民出版社，1989：7.

的，是不参加战斗，不在惊涛骇浪中搏斗，不在死的边沿上去取得生的胜利的人无从领略到的。只有在不断的战斗中，才会感到生活的意义，生命的存在，才会感到青春在生命内燃烧，才会感到光明和愉快啊！”[①] “战斗”精神意味着向一切不合理开战，它使丁玲回归到了“诗人”的自由情感状态，也使她与所处的环境产生了紧张关系，她不时从个人的主观感受出发批判现实，创作了《我在霞村的时候》、《在医院中》、《“三八”节有感》、《干部衣服》、《我们还需要杂文》等具有强烈批判精神和个人情感的作品。在写作这些作品时，丁玲是以“革命者——战士”的身份进行叙事或表达观念，表现出高度的主人翁精神和强烈的责任感。关于《“三八”节有感》的写作，丁玲回忆说：“受陈企霞之托，写一篇纪念三八节的文章，我连夜挥就，把当时我因两起离婚案件而引起的为妇女同志鸣不平的情绪，一泄无余地发出来了。”“我的确缺少考虑，思想太解放，信笔所之，没有想到这将触犯到什么地方去。我也没有想到文章可能产生的影响和对批评者应有的体谅。”[②] 这些具有批判性的作品发表后，丁玲受到了公开的批评和责难，如丁玲的《“三八”节有感》发表之后，曾有文章记下毛泽东这样的反应：“到延安文艺座谈会第三次会间合影时，毛泽东问：丁玲在哪里呢？照相坐近一点么，不要明年再写《“三八”节有感》。见丁玲隔他三人挨着朱德坐下时，他放心坐下了。”[③] 显然，丁玲对战斗精神的理解超出了“革命战士”身份的规约，战士的“战斗”是服从指挥并受制度约束的战斗，而“诗人”的战斗服从内心的情感，这必然与革命政权产生某种冲突并超越“战士”的身份限制。如学者贺桂梅所说：“‘革命’精神是很难被制度化的，革命者的斗争热情与革命政权本身将处于一种悖论情境。革命的号召力在其对于现实批判的有效性，并提出一种关于生存状况的更完满的想象；但革命政权本身却是制度化的，与革命想象之间存在着出入，这种理想/现实、精神/体制之间的冲突，成为革命政权必然面临的悖论。”[④] 丁玲显然也陷入了“革命想象”与“革命政权”相冲突的矛盾之境，她在此间的心灵困惑可由《在医院中》见一斑。而丁玲的困惑则是同时期奔赴延安的知识分子共同的心理困境。革命政权看到了这种自由思想抬头的危害，1942 年春在全党开始整风。整风的目

① 丁玲．战斗是享受//丁玲文集（第 4 卷）．长沙：湖南文艺出版社，1984.

② 张永泉．个性主义者的悲剧——解读丁玲．北京：中国社会科学出版社，2005：259.

③ 朱鸿召．丁玲到延安后的思想波澜．炎黄春秋，1999（7）．

④ 贺桂梅．知识分子、女性与革命——从丁玲个案看延安另类实践中的身份政治．当代作家评论．2004（3）：112—117.

的本来是为了清除王明“左”倾机会主义路线在全党的影响，但知识分子却首当其冲成为被整顿的对象，而文艺界因其思想活跃乃至混乱的特点被当作整顿的重点。1942年5月毛泽东召开文艺座谈会，其《讲话》主要涉及五个方面的重大问题：一是明确文艺为工农兵大众服务的必然性，二是明确文艺必须服从政治需要的必要性，三是明确知识分子作家世界观改造的迫切性，四是明确歌颂主旋律的纪律性，五是明确普及革命文艺的现实性。其实《讲话》的核心内容就是：在以工农大众为革命主体的战争年代，拿笔杆子的知识分子必须认清自己所从属的历史地位。《讲话》的主要作用就是肃清知识分子的自由思想，把他们的思想统一到毛泽东话语当中，纳入整个革命机器的有效组织与管理中，实现知识分子及其思想的制度化。经历了延安整风运动，丁玲的思想情感发生了明显的转变。她以虔诚的姿态认同并支持《讲话》精神，开始自觉地反省自己的个人主义思想，说：“现在来看，过去走的那一条路可能达到两个目标，一个是革命，是社会主义，还有另一个，是个人主义。这个个人主义穿的是革命衣裳，装饰着颇不庸俗的英雄思想，时隐时现。但到陕北以后，就不能走两条路了。只能走一条路，而且只有一个目标。即使是英雄主义，也只是集体的英雄主义，是打倒了个人英雄主义以后的英雄主义。”① 丁玲在文艺座谈会之后对王实味批判的发言中，这样描述自己领会《讲话》精神时的感觉：“所有的烦闷，所有的努力，所有的顾忌和过错，就像唐三藏站在到达天界的河边看自己的躯壳顺水流去的感觉，一种翻然而悟，憬然而惧的感觉。”② 延安文艺座谈会后，丁玲结束了思想情感的“迷茫”状态，以“大彻大悟”顺然而行的心态迎接“新生”。延安十年丁玲由满怀革命激情的“文人”转变为服从纪律的“战士”，她晚年在谈到延安十年对自己的影响时说：“我始终追求和要找到一条自己认为是正确的道路，所以我在遇到一些共产党人以后，却在共产党的门外真正徘徊了十年……十年后，我给自己下了命令——我原来是想当大闹天宫的孙悟空，现在我需要紧箍咒把我固定下来，‘放弃幻想’而让党的铁的纪律来约束自己。我对党发誓：我再也不做自由人了，我再也不是同路人的作家了，我要做共产主义机器中的一个螺丝钉，放在哪里，都是有用处的。”③

---

① 《陕北风光》校后感（1950年）//丁玲文集（第3卷）.

② 丁玲．文艺界对王实味应有的态度及反省——六月十一日在中央研究院与王实味思想作斗争的座谈会上的发言．解放日报，1942-06-16.

③ 扎根在人民的土地上——在西安作协陕西分会座谈会上的讲话//丁玲文集（第8卷）.

与丁玲相似，何其芳在延安也“经历了由开始的盲目快乐到批判改造时的艰涩无奈再到洗涤心灵后的迷狂崇拜的心路历程”[①]。抗日战争爆发后，1938年8月，何其芳与沙汀、卞之琳一起，穿越重重艰险来到延安，他们受到了延安的热情接待和毛主席的接见。延安欣欣向荣的气象和对知识分子实行的优待政策，[②] 使何其芳在内心深处体验到了找到归属的快乐。他在《歌唱延安》中写道：“我首先要大声说出来的是延安的空气：自由的空气，宽大的空气，快活的空气。我走进这个城市后，首先就嗅着、呼吸着而且满意着这种空气。”[③] “说到缺点我却还没有发现。我才到两天。呼吸着这里的空气我只感到快活。仿佛我曾经常常想象着一个好的社会，好的地方，而现在我就像生活在我的那种想象里。”[④] 然而随着整风运动的开始，何其芳开始感觉到与环境的不适应，特别是好友沙汀、卞之琳先后离开延安，让何其芳倍感孤独。后来何其芳发表《叹息三章》，吴时韵在《解放日报》上发表文章《〈叹息三章〉与〈诗三首〉读后》，认为何其芳诗歌感情不健康，暴露出小资产阶级情调，让何其芳更觉压抑与苦闷。但在经历了整风运动和文艺座谈会后，何其芳的思想发生了明显的改变，他由一个富于浪漫幻想的诗人转变成了一个诚心诚意进行自我改造的“革命战士”，并迅速加入到革命政权的建设中去。1943年4月，何其芳发表了重要的《改造自己，改造艺术》一文。在文章中，何其芳首先肯定了“知识分子下乡”的改造意义，认为延安整风运动后从事文艺工作的知识分子下乡运动，“并不是一个简单的收集材料的问题，而是一个有严重意义的改造自己，改造艺术的问题”。[⑤] 接着，何其芳真诚地进行了自我批判，说：“因为是写文章的，自以为真有资格教育人了，而不知自己在许多方面还要从头学起，先受教育。在幻想中，自以为如何忠实革命，热情得很，但碰到个人利益与集体利益有矛盾时，则不是公开抗拒革命的组织，也至少心里要不舒服很久。而且往往骄傲自大，实际除了执笔写文以外，其

---

① 祝学剑．论延安文学的文化构成与嬗变．武汉大学博士学位论文（2009）：71—74.

② 1940年10月10日，中央宣传部等部门联合发出《关于各抗日根据地文化人与文化人团体的指示》，指示指出：“应该重视文化人，纠正党内一部分同志轻视、厌恶、猜疑文化人的落后心理。”“应该用一切方法在精神上、物质上保障文化人写作的必要条件，使他们的才力能够充分的使用，使他们写作的积极性能够最大的发挥。”从政策层面上保证了知识分子作家的政治地位和经济待遇。

③ 何其芳．我歌唱延安//蓝棣之主编．何其芳文集（第2卷）．北京：人民文学出版社，1982：176.

④ 何其芳．我歌唱延安//蓝棣之主编．何其芳文集（第2卷）．北京：人民文学出版社，1982：178.

⑤ 文学运动史料选（第4册）：27.

它所知所能真少的很，甚至就在写文章上也是自信自负多于真正的成就。……整风以后，才猛然惊醒，才知道自己原来像那种外国神话里的半人半马的怪物，一半是无产阶级，还有一半甚至一多半是小资产阶级。才知道一个共产主义者，只是读过一些书本，缺乏生产斗争知识与阶级斗争知识，是很可羞耻的事情。”最后，何其芳批评了自己过去的文艺作品的毛病，说：“一般地可以概括为两点：内容上的小资产阶级情感与形式上的欧化。”① 何其芳同时还在文章中表达了改造自己的愿望。他说：“被称为文艺工作者，我们的包袱里面的废物更多一些，我们的自我改造也就更需要多努力些。”② 何其芳对过去的自我的批判与否定，也意味着他在精神意识上与“五四”的彻底决裂。他后来在《朱总司令的话》一文中阐释了自己的这种变化，说：“投降，就是完全缴械。我们到了延安，在延安工作，还不过是在政治上从一个阶级到另一个阶级罢了。我们还要在思想上抛弃那些非无产阶级的思想，才是真正的完全缴械。朱总司令的话的确给了我以很大的认识和决心去甘愿向无产阶级缴械。这使我在以后的整风运动中减少了很多矛盾和苦恼。”③ 实现思想转变和身份转型的何其芳，以革命政权的领导者身份，1945 年 8 月到重庆领导了重庆文艺界的整风运动。而从 1942 年 5 月到 1949 年，写作一直勤奋而多产的何其芳，却仅仅发表过三首歌唱民族群体的“白天的歌”，④ 他的创作进入了空白期。

诗人艾青刚到延安之初，也怀着个人主义的理想和特立独行的情调，在《了解作家，尊重作家——为〈文艺〉百期纪念而写》一文中说：“作家并不是百灵鸟，也不是专门唱歌娱乐人的歌妓。他竭尽心血的作品，是通过他的心的搏动而完成的。在他创作的时候，就只求忠实于他的情感，因为不这样，他的作品就成了虚伪的，没有生命的。作家除了自由写作之外，不要求其他的特权。他们用生命去拥护民主政治的理由之一，就因为民主政治能保障他们的艺术创作的独立的精神。因为只有给艺术创作以自由独立的精神，艺术才能对社会改革的事业起推进的作用。”⑤ 艾青在文章结尾处引用了李

---

① 何其芳．改造自己，改造艺术//文学运动史料选（第 4 册）：28.

② 何其芳．改造自己，改造艺术//文学运动史料选（第 4 册）：151.

③ 何其芳．朱总司令的话//何其芳文集（第 2 卷）．北京：人民文学出版社，1982：302.

④ 转引自吴敏．试论 40 年代延安文坛的“小资产阶级话语”．北京：中国现代文学研究丛刊，2004（2）：38—66.

⑤ 艾青．了解作家，尊重作家——为《文艺》百期纪念而写//文学运动史料选（第 4 册）：581.

白的两句诗：“生不用封万户侯，但愿一识韩荆州。”毛泽东后来即在中共七大的发言中借题发挥，说：“当时，很多文化人总是和工农兵搞不到一起，他们说边区没有韩荆州。……其实到处都是韩荆州，那就是工农兵。工人的韩荆州是赵占魁，农人的韩荆州是吴满有，军人的韩荆州是张治国。”① 在整风运动之后，艾青的思想也发生了变化。在1942年4月的《我对于目前文艺上几个问题的意见》一文中，他放弃了对艺术创作自由的坚持，肯定了政治对艺术的决定作用，说：“在为同一目的而进行艰苦斗争的时代，文艺应该（有时甚至必须）服从政治，因为后者必须具备了组织和汇集一切力量的能力，才能最后战胜敌人。”“革命的文艺创作则是从情感开始到理智中去影响人走向革命，组织人为革命而生，为革命而死。”②

综合丁玲、何其芳、艾青等在延安的心路历程，我们发现经历了整风运动和文艺座谈会之后，聚集在延安的知识分子群体形成了统一的话语口径，那就是知识分子应该无条件地改造自己的思想，走与工农结合的道路，并被有效地纳入革命政权的整体组织结构当中，实现了由自由职业者——文人到“革命战士”的身份转变。

第二节 从“体制外”到“体制内”的角色转换

安东尼·葛兰西（A. Gramsci）把知识分子分为两类：有机的和传统的。前者系作为每一社会经济政治体制内的有机组成部分的那些知识分子，他们为该体制在政治和意识形态上的整合和霸权而存在、而汇聚、而发挥作用；后者则指每一社会中游离于体制外的那些文人、学者、艺术家，以及部分曾经属于前一社会体制内的有机知识分子。葛兰西之所以称他们为传统知识分子，是因为从传统上说，那些游离于体制之外的文人、学者才是被公众当作“真正的知识分子”的人，哪怕他们中的一些人也可能成为未来社会中有机知识分子的成员。③ 黄平借用葛兰西的分类方法，从知识分子与社会体制之间的关系出发，将知识分子的社会结构划分为体制内、体制外、反体制的动态结构。他说：“诚如葛兰西所看到的那样，现代社会的经济、政治、

① 黄岭峻．从大众语运动看30年代中国知识分子的主体意识．近代史研究，1994（6）：138.

② 文学运动史料选（第4册）：606.

③ 黄平．知识分子：在漂泊中寻求归宿//许纪霖编．20世纪中国知识分子史论：8.

文化意识形态体制自身有机地包含有一种知识分子，他们对现存体制的运转及其在政治和意识形态上的霸权地位起着不可替代的整合作用。为了更明确起见，不妨将这类人称为‘体制内知识分子’。与此相应，那些生活在市民社会或类似环境中传统意义上的文人、学者、艺术家、科学家等等，与现存体制没有内在有机联系，故称其为“体制外知识分子”。除了这两种类型外，还有些知识分子与现存体制互不相容，他们致力于批判甚至改变这一体制，这就是‘反体制知识分子’。例如俄国社会 19 世纪末 20 世纪初的批判性知识群体，就是这种人。”[①] 在新中国成立以前，体制内、体制外、反体制知识分子都存在于社会结构中，即使在延安也存在这三种形态。延安以热情而开放的姿态吸纳来自全国各地的知识分子和青年学生，并制定专门的文件保障他们在延安的生活。毛泽东在瓦窑堡党的活动分子会议上作的《论反对日本帝国主义的策略》报告中，严厉批评了党长期以来在吸收知识分子问题上的关门主义倾向，明确指出：“知识分子在民族民主革命斗争中是最可靠的同盟者”和“革命的基本动力”。1939 年 12 月，毛泽东为中共中央起草了《大量吸收知识分子》的决定，对中国知识分子的现状、特点、阶级归属以及在革命中的地位与作用作了较全面的马克思主义的分析，并进一步明确了吸收知识分子的政策，对知识分子的使用、生活待遇等作了具体规定。“1942 年 1 月以前，许多文化人来到延安及前方，有留延安工作者，有在延安住一段又回大后方者，来来去去，听其自便。”[②] 但从 1942 年春季整风运动开始，延安革命政权就开始着手构建新的文学体制。这种文学体制因其在战争年代建立，处于初步形成阶段，它对文学与作家的制约并没有像新中国成立后十七年文学体制那样完备严密，还存在一定的弹性空间，作家的创作还存在较大的自由。如丁玲的《我在霞村的时候》、《太阳照在桑干河上》，周立波的《暴风骤雨》，赵树理的《小二黑结婚》，康濯的《我的两家房东》都刻画了一些农民大众中的中间人物、落后人物。在延安，尽管有“抗敌文艺协会”、“工农话剧社”等文艺组织，但还没有把作家纳入制度化组织化的管理，也没有成立像当代文学中文联作协这样行政化和制度化的组织机构。作家虽然存身于政治体制之内，必须遵从“文艺为工农兵服务”的总方向，但作家的创作还有一定的自由度。而新中国成立以后，文学组织则完全制度化行政化，作家们处于控制严密的文学组织网络中，他们在人事关系上被隶

① 黄平．知识分子：在漂泊中寻求归宿．

② 高新民，张树军．延安整风实录．杭州：浙江人民出版社，2000：230.

属于各个层级的文化管理行政机构。程光炜认为：“经过几十年对文艺家结构和队伍的控制，作为知识分子的作家、评论家大部分已被纳入高度一体化的文艺体制当中，它们成为各种协会、文学期刊、出版社和文艺团体的领导、成员和作者，与后者建立了一种合作性的、至少是协约式的关系——在体制之外所谓自由文学创作不仅缺少赖以生存的土壤，也几乎很难成为现实的可能。”[①] 作家们完成了从“体制外”到“体制内”的身份改变，也走上依附于政治权力生存的人生道路。

1949 年夏以后，鲁迅、郭沫若、茅盾、巴金、老舍和曹禺被正式确认为新中国的六位首席作家。鲁迅作为精神象征被纳入新中国的文化体制内，作为体制内的同路人被肯定和宣扬，而郭沫若、茅盾、巴金、老舍和曹禺则经历了从“体制外”到“体制内”的身份改变。新的无产阶级革命政权以隆重的礼遇和显赫的荣誉将这些在文艺界享受极高声誉的艺术家逐步纳入到了自身文化管理体制之内，使他们由作家变为新中国政权建设和文化管理体制建设的一分子，成为党在文化战线上的重要助手。1949 年 2 月底，郭沫若与李济深、沈钧儒、马叙伦等 35 人到达北平，中共数名高官前来迎接，计有林彪、罗荣桓、董必武、聂荣臻、薄一波、叶剑英和彭真等。半个多月后，又赴西苑机场迎接毛泽东、朱德、刘少奇、周恩来等，并随同检阅了十万解放军将士。只见西苑机场上礼炮隆隆，万马嘶鸣，情形颇为壮观。[②] 新中国成立后，郭沫若担任了全国政协二、三、五届副主席，全国人大一至五届副委员长，政务院副总理等要职，参与一系列国家大政方针的制定。“薪金待遇享受国家领导人级别，配有秘书、警卫、听差、司机、厨子等数人”[③]，“随着郭沫若地位的变化，居所档次不断攀升，先在北京西城缸瓦市大院胡同 5 号落户，最后搬入前海西街 18 号。此为清朝王府豪邸，50 年代初为蒙古共和国驻华大使馆，继为国母宋庆龄寓所。按规定，这是副总理、副委员长一级国家领导人才有资格享受的宅邸”。[④] 茅盾也于 1949 年初经香港转道大连到达北平。对于新中国的建立，他的心中充满了欣喜，预言：“新民主主义的新中国将是一个独立、自主、和平的大国，将是一个平等、自由、繁荣康乐的大家庭。”[⑤] 1949 年 3 月 5 日，曹禺从香港经山东烟台到

---

① 程光炜．关于五十至七十年代文学中的知识分子形象．文学评论，2001（6）．

② 龚济民，方仁念．郭沫若传．北京：北京十月文艺出版社，1988：381—385.

③ 龚济民，方仁念．郭沫若传：403.

④ 程光炜．文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国：72.

⑤ 程光炜．文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国：78.

达解放区，也受到了中共中央的热烈欢迎。许世友、姚仲明设宴款待，邓颖超亲自到北京迎接。[①] “中国人民政治协商会议第一届全国委员会政协主席是毛泽东，郭沫若是位列周恩来、李济深、沈钧儒之后的副主席，茅盾当选常务委员。在中央人民政府委员名单中，郭沫若被宣布为政务院副总理、中国科学院院长，茅盾为文化部长，巴金为文化教育委员会委员。”[②]

随着 1949 年 7 月全国第一次文代会召开，在文化艺术管理领域，建立了由中央到地方的集中有效的管理体制，“文联”的成立和其组织运作的行政化模式，就把分散到各地的作家纳入了一个统一的管理机构。而郭沫若、茅盾、老舍等都担任了文联的行政职务：郭沫若被指定为新成立的全国文联主席；茅盾为副主席；老舍回国后也担任了全国文联委员、中国民间文艺研究会副理事长、北京市文联主席等职；曹禺入选全国文联委员，国立戏剧学院成立时（中央戏剧学院的前身），曹禺被任命为副院长。从他们由“体制外”被吸纳进“体制内”，我们可以看到革命政权与艺术家们（知识分子）之间的相互成就。不可否认，以郭沫若、茅盾、巴金等为代表的现代作家被吸纳入革命政权之内后，为新中国的文化事业建设做出了巨大贡献，同时也极大程度地实现了其个体的生命价值，而革命政权则更收获良多。首先，郭沫若、茅盾、巴金等均为“五四”后的文坛宿将，颇负盛名，革命政权通过给予他们各种政治头衔、机构职位，以及往来于庙堂的尊荣感，成功地实现人才“为我所用”的目的；其次，这些“大家”被纳入规范的政治体制之中，也具有示范效应，能促使更多的个性自由的艺术家们转型为“一切行动听指挥”的革命文化艺术工作者，从而实现对艺术家（知识分子）的严密而有效的管理。特别是新中国成立后采用的以“单位”为管理单元的严密的行政管理网络，使作家们不存在“体制外”或“反体制”的生存空间。学者杨晓民、周翼虎的《中国单位制度》一书着重考察了 1949—1978 年中国社会单位制度的变迁及其影响。他指出：“党和国家通过单位不断注入资源，使得单位成为社会资源唯一的拥有者，单位成为对全体社会成员实行资源再分配的组织。二、由于单位对资源的垄断，党和国家通过单位对个人的行政处置权决定个人的生存权，由于宪法保障的公民权在实际意义上不存在，法律没有成为单位组织的运行规则。三、个人与政党、国家之间的关系首先表现

① 田本相．曹禺传．上海：东方出版社，2009：358.

② 中共中央文献研究室编．中华人民共和国开国文选．北京：中央文献出版社，1999：402—426.

为政治上的依附，国家根据政治上的依附程度决定个体在单位体系中的分配利益。因此，单位成员必须努力参与政治才能获得更多的生产和生活资料。四、单位成员的社会活动也被政治化了。由于单位成员必须以‘无私’的面目出现，他就没有理由拒绝代表集团利益的仲裁者——党和国家对自己活动的审查。建国初期的‘阶级斗争’使得这种检查合法化了。”[①] 被纳入“单位”管理的作家（知识分子）的角色和功能发生了根本性的改变，他们在角色上由靠以文谋生的“文人”转变为“体制”供养的文化工作者，而“党的文艺工作，在党的整个革命工作中的位置，是确定了的，摆好了的；是服从党在一定革命时期内所规定的革命任务的”，“文艺是从属于政治的，但反转来给予伟大的影响于政治。革命文艺是整个革命事业的一部分，是齿轮和螺丝钉”。[②] 因此文化艺术工作者的文学创作都必须在党所规定的革命任务这一范围内来进行，他们的功能是完成革命任务，而不是站在党的工作和理论的外部来提出建议、批评，因为《讲话》规定：“一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。”余英时说：“知识分子因为不成其为一固定的社会阶级或团体，而发展出一种自由批判的精神。”[③] 跻身于强大的政治势力以求个体的存在价值的作家们（知识分子）被纳入到严密统一的管理体制之后，他们必将失去自由批判的空间，同时也失去了知识分子自我人格的独立性，只能成为人民大众的不倦的歌者。如弗洛姆所说：“他们认为这种外在势力无比强大、富有魅力，可以永世长存。既然他已经被接纳进这种外在势力之中，所以也分享了它的力量和荣耀。他放弃了个人的自我……生命的意义及自我的特性，被操纵在他的自我已淹没于其中的强有力的整体之中。”[④] 而新中国成立后十七年文学的“颂歌模式”，为作家分配写作任务、要求写政策，“文革”中提出的“主题先行”、“三突出”等违背艺术创作规律的文学现象的出现，在一定程度上都可归因于革命政权的严密的文化管理体制。

作家们跻身于“体制内”，一方面安心并满足于体制内的工作安排及政治待遇，在各种公开场合主动迎合主流话语，甚至成为主流话语的代言人，但在内心深处却为自己丧失了创作自由，沦为“文臣优客”的寄人篱下之境

① 杨晓民，周翼虎．中国单位制度．北京：中国经济出版社，1989：103.

② 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

③ 余英时．中国知识分子的古代传统//内在超越之路．北京：中国广播电视出版社，1993.

④ （美）弗洛姆．逃避自由：206.

感到悲哀和无奈。这种被纳入体制内后的心理矛盾在郭沫若、茅盾、老舍、丁玲等作家身上都存在，代表了新中国成立后被体制所供养的“知识分子”共同的心理处境。

新中国成立后，郭沫若身兼多职，虽然此后他写过不少诗歌，但多为“趋时奉势”之作，他为各种公开场合写的文章也多以一个同盟军的身份表达自己对革命话语的理解、认同和赞赏，心悦诚服乃至五体投地。如他在第一次文代会上的发言中就说：“我们诚恳的全部接受周副主席给我们的指示，努力改造自己，向人民学习，学习我们不熟悉的东西，老老实实，恭恭敬敬的学习，热诚地做毛主席的学生。”① 随着文艺成为党的文化政策的一部分，郭沫若著文提出广大的文艺工作者应该“竭诚地拥护工人阶级领导的人民民主专政，拥护党和政府的方针政策，存心为人民服务，为国家建设服务，抱着自我牺牲的精神，在自己的学术岗位上或文艺岗位上实事求是地进行工作，那他的思想、立场、方法就会合乎马克思列宁主义的轨辙”②。1958 年毛泽东提出了“革命的浪漫主义与革命的现实主义相结合的指导方针”，郭沫若随后就发表了《浪漫主义和现实主义》等文章表达对两结合观点的支持。在文章中，郭沫若列举了屈原、鲁迅创作中的两结合特征，后以毛泽东作结，说：“最显明的例证是我们的伟大领袖毛泽东同志了”，“他是最伟大的一位现实主义者，但我也敢说，毛泽东同志又是最伟大的一位浪漫主义者。他是伟大的革命家，同时又是伟大的作家、诗人”。③ 1958、1959 年，正是郭沫若仕途一帆风顺之际。1958 年 2 月郭沫若被任命为中国科学院院长，12 月入党，1959 年 4 月又当选全国政协副主席。但在他 50、60 年代的书简中，我们发现他对自己失去创作自由深感痛苦，说：“自从建国以来担负了国家行政工作，事务繁忙；文艺女神离开我愈来愈远了。不是她抛弃了我，而是我身不由己、被迫地疏远了她。有时候内心深处感到难言的隐衷。(1955 年 10 月 23 日)” 1959 年的一篇日记中这样写道：“尽管《百花齐放》发表后博得一片溢美之誉，但我还没有糊涂到丧失自知之明的地步。那样单调刻板的二段八行的形式，接连一百零一首都用的同一尺寸……现在我自己重读一遍也赧然汗颜，悔不该当初硬着头皮赶这个时髦。我何尝不想写出像样的新诗来？苦恼的是力不从心。没有新鲜的诗意，又哪里谈得上新鲜的形

① 人民日报，1949-07-07.

② 郭沫若．三点建议．文艺报（1954）：23，24 号．

③ 郭沫若．浪漫主义和现实主义．红旗，1958（3）．

式！（1959年11月8日）”[①] 1963年，郭沫若的儿子郭世英被打成反动学生并被强迫劳教，更让郭沫若感觉到政治灾难近在咫尺。1965年5月5日、12月22日的两封信中，他表达了自己对官场迎来送往的厌恶之情，说：“至于我自己，有时我内心是很悲哀的。”“我的那些分行的散文，都是应制应景之作，根本就不配称为什么‘诗’！”“建国以后，行政事务缠身，大小会议、送往迎来，耗费了许多时间和精力。”“我说过早已厌于应酬、只求清静的话，指的是不乐意与那帮无聊之辈交往。”[②] 但在实际情形中，人们总是能看到郭沫若欣然奔忙的身影和酬酢唱和的热闹。

至于茅盾，虽担任了文化部长一职，但其处境也非常尴尬，他与周扬之间表面上是上下级，但周扬是党组书记，党内职务上是茅盾的直接领导，因此茅盾的实际处境是有职无权。“茅盾对文化部长的职位是充满矛盾心情的，在1957年大鸣大放中曾有‘有职无权’的感慨。”他曾多次有过辞职的念头。[③] 1957年5月一次统战部的会议上，他痛批主管领导党员对非党专家的宗派主义和官僚主义，说：“据我所见，中央几个部的官僚主义是属于辛辛苦苦的官僚主义，这个官僚主义产生的根源是主观主义、教条主义的思想方法，而滋生这种官僚主义的土壤却是对于业务的生疏乃至于外行。拿文学艺术来说，究竟是专门学问，没有这门学问的基础，专靠几本‘干部必读’不能解决业务上的具体问题，不能解决，可又等着你的主张，怎么办呢？捷径是‘教条主义、行政命令’。”学者程光炜说：“茅盾的文艺观经历了四个时期：1949到1955年间是主体意识的盲目附和；1956到1959年，他开始用清醒的现实主义态度反省社会和文艺的弊端，但很快又被迫转向‘表态’和‘批判’状态；60年代中期之前，他关注与支持‘中间人物论’，主张历史剧应该‘古为今用’，但强调历史真实与艺术真实的辩证统一。”“文革”中，现实主义精神又逐渐出现复苏迹象。[④] 而茅盾的文艺观的变化，也正可说明其在体制之内的精神困境。

与茅盾、郭沫若不同，丁玲在延安生活了十年，很早就被纳入到了以《讲话》为中心的延安文化管理体制，她本身就是“体制内”的一员。1948年丁玲回到北京，她表示衷心希望“在党的指引下，继续做好一名小号兵”。新

---

① 李辉．沧桑看云．广州：花城出版社，1998.

② 程光炜．文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国：130.

③ 陈徒手．人有病天知否——一九四九年后中国文坛纪实．北京：人民文学出版社，2000：388.

④ 程光炜．文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国：205.

中国成立后，丁玲也以满腔热情参加了新中国的文化建设和政权建设，她说："我参加文学事业的领导和组织工作，当我做这些工作时，我常常忘记了自己是一个作家。我沉醉在工作中……"1950年春，丁玲担任全国作协党组书记、常务副主席，主持作协日常工作。1948年丁玲与邓颖超一起出席在布达佩斯召开的世界妇联第二次代表大会，这对于丁玲来说应为莫大荣誉，但在当时的日记中我们发现，丁玲对自己像玩偶一样被摆布深感失望，并深切指责，认为自己失去了作为知识分子（特别是作家）独立的人格和尊严。她这样写道："我演了一出戏，扮演了一个十十足足的打旗子的角色。""这次给我很大的教训。我了解了我的地位，我的渺小。整风以后，本来就毫无包袱了，但有时也还以为自己能写一点书。现在我明白了，我在党内是毫不足道的，我应该满足，我当了一名代表，我站在后边，充数，打旗的任务是了不起的，我了解了我工作的渺小。我了解了许多人为什么改行。""……而且人们是势利眼，我学会了忍受一切冷淡，不尊敬。……他们忙着，我们闲着。我们这里有两种人，我是属于闲着的，因此闲着的人也就把我视为同行了。"[①] 丁玲的感触流露出同时代"体制内"知识分子深深的自我失落感。

作家们（知识分子）从"体制外"到"体制内"的角色转换，使他们走上了由"自由文人"转型为依附于政治权力生存的文化工作者。作为时代文化传播者的知识分子作家，由于被体制奉养，其创作成了革命工作的一部分，受制于具体的革命任务，从而导致艺术创作中自我意识和主体精神的失落，也最终导致了他们在翻手为云、覆手为雨的政治风浪中集体被淹没的悲剧命运，更为重要的是他们的角色与功能的转换导致了文化形态的改变，以民间文化（农民文化）为中心的官方文化不仅在新中国成立后与精英文化汇合，并且通过其强势地位改造、吸收、压制精英文化，最终形成了以官方文化制导精英文化的局面。精英文化逐渐失去了自己的独立形态，而开始攀附着官方文化发展，以"精英文化"作为自己身份表征的知识分子也就失去了其独立的精神形态。随着知识分子作家从"体制外"向"体制内"角色转换过程的完成，中国文坛就结束了多层次文学精神并存的历史。

① 丁玲．1948年日记//丁玲文集（第9卷）．

第八章　革命话语与个性话语的艰难抉择

第一节　“表现自我”与“表现大众”的艰难抉择

历经了1928年“革命文学”论争和30年代的“大众化”运动，“表现大众”成为现代文学的主流，但此时的“表现大众”与“表现自我”并行不悖，没有内在的冲突，在“表现大众”的作品中，作家是否“歌颂”或“暴露”大众取决于作家的主观判断，没有外在的强制干预。作家大体上都处于精英主义和个人主义的话语体系中，如早期的左翼作家蒋光慈、洪灵菲、胡也频、柔石等人的“表现大众”的作品中就呈现出强烈的无产阶级意识精英化倾向。延安整风运动及文艺座谈会后，在毛泽东的《讲话》中，对文艺的“歌颂”与“暴露”作了明确的规定，毛泽东的态度明显倾向于“歌颂”一方，而对于“暴露”则作了很多限定。首先规定了批判的对象：“对于革命的文艺家，暴露的对象，只能是侵略者、剥削者、压迫者及其在人民中所遗留的恶劣影响，而不能是人民大众”；其次，提出了对“人民大众”进行批评的方式：“对于人民的缺陷是需要批评的……但必须是真正站在人民的立场上，用保护人民、教育人民的满腔热情来说话”；最后将“歌颂与暴露”确定为革命文艺家的基本任务：“只有真正革命的文艺家才能正确地解决歌颂和暴露的问题。一切危害人民群众的黑暗势力必须暴露之，一切人民群众的革命斗争必须歌颂之，这就是革命文艺家的基本任务。”[①] 而且以此作为衡量批评的标准：“我们判断一个党、一个医生，要看实践，要看效果；判断一个作家，也是这样”。而无论暴露还是歌颂，对象都是“工农大众”，“表现自我”则被视为“封建的、资产阶级的、小资产阶级的、自由主义的、

① 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

个人主义的、虚无主义的、为艺术而艺术的、贵族的、颓废的、悲观的以及其他种种非人民大众非无产阶级的创作情绪”[①] 被否定。《讲话》很快成为延安文化政策的指导性文件被贯彻和实施。凯丰就说：“我们为工农兵的文艺是赞扬民族抗战和人民大众的光明，暴露侵略者压迫者的黑暗的；对于黑暗势力在长期历史中所加在人民身上的坏东西，例如愚昧、落后、怯弱、自私等等，则不是什么‘暴露人民’的问题，仍然是一个暴露侵略者压迫者的问题。”[②] 也就是说，人民大众身上即使有否定性的东西，也不是自身的原因造成的，而是压迫者造成的，这就在理论上将人民大众定性为“纯洁而积极”的，当然只能是歌颂的对象。陈云在 1943 年 3 月 10 日《关于党的文艺工作者的两个倾向问题》报告中说：“譬如写光明写黑暗的问题，就是一个政治性质的问题，也是文艺上的一个根本问题。”[③] 周扬在《晋察冀边区文艺座谈会上的讲话》就规定了文艺的主题：“主题是确定的：文艺工作者应当而且只能写与工农兵群众的斗争有关的主题。”[④] 林默涵也说：“我们的文艺既然是为人民服务的，就应当以工农为描写和表现的主要对象，因为人民中间数量最多和力量最大的，正是工农。……正确的描写工农，表现工农，把他们的平凡而又光辉的姿态，在文艺作品中如实地表现出来，应该是我们的作家们的责无旁贷的任务。”[⑤] 1943 年 11 月 7 日，中共中央宣传部在《关于执行党的文艺政策的决定》中指出：“鉴于根据地知识分子大多数都是受过小资产阶级、资产阶级或地主阶级文艺的深刻影响的，在他们中间尤须深入宣传毛泽东同志的《讲话》。”从以上凯丰、周扬、林默涵等人对《讲话》精神的阐释及中共中央宣传部的决定可以看出，在延安文艺座谈会后，知识分子及其精英主义、个人主义话语已经没有了话语空间，这意味着来自国统区的知识分子作家们必须改变原来的艺术个性、表达习惯、感知方式和言说方式，必须与原有的“五四”话语系统决裂，改造自己，重新融入新的工农兵文艺的话语系统，最终实现从“表现自我”到“表现大众”的彻底转换。本章以丁玲在延安十年的创作为例，说明转换过程中旧的个性话语系统与新的革命话语系统的矛盾冲突，以及由此呈现出的作家自我分裂的情感与精神困境。

① 毛泽东．在延安文艺座谈会上的讲话．

② 凯丰．关于文艺工作者下乡的问题//文学运动史料选（第 5 册）：9.

③ 陈云．在党的文艺工作者会议上的讲话//文学运动史料选（第 4 册）．

④ 周扬．谈文艺问题//文学运动史料选（第 4 册）：121.

⑤ 默涵．关于人民文艺的几个问题//文学运动史料选（第 5 册）：271.

丁玲是较早有“大众意识”的作家，早在1932年她就说：“所有的旧感情和旧意识，只有在新的，属于大众的集团里才能得到解脱，也才能产生新感情和新意识。所以要产生新作品，除了等待将来的大众而外，最好请这些人决心放弃眼前的苟安的，委琐的优越环境，穿起粗布衣，到广大的工人、农民、士兵的队伍里去，为他们，同时也就是为自己，大的自己的利益而作艰苦的斗争。”[①] 她在30年代初期就创作了《水》、《奔》、《田家冲》等表现大众革命意识觉醒的作品。在延安的十年，丁玲的创作以《讲话》为分水岭，明显地分为两个阶段、两种姿态。1936年至1942年，丁玲是以左翼革命者同时也是“五四”精神的继承者的创作心态进行写作（丁玲曾说她自己是“吃鲁迅的奶长大的”），这个时期的作品，既有对人民大众英勇抗战的歌颂，也有对大众愚昧根性的批判和对个性解放的张扬与坚持，两种创作之间交叉往复，游刃有余，没有内在的挤压感，而且“对个性解放的张扬与坚持”在这个时期的创作思想中占据优势。丁玲到陕北后的第一篇小说是《一颗未出膛的枪弹》。作品写一个小红军在行军路上因为躲敌人的飞机，与部队失掉了联系，被当时调来“围剿”红军的东北军抓获。东北军要枪毙他，他要他们用刀杀他，省下子弹打日本。小红军的举动终于感动了东北军，他们决定不打红军，而要一致抗日。作品意在“以小喻大”，宣扬国共共同抗日。另外，丁玲还写了《东村事件》、《压碎的心》等作品，都重在表现八路军与人民的鱼水关系。随着丁玲逐渐深入延安的“大众生活”，我们发现丁玲对“大众”的表现越来越注重作家个体的思考，同时“五四”时期莎菲式的主体困惑也再度浮现。作为作家的“我”与“环境”（革命大众）之间处于冲突之境，“我”也再度陷入是“坚持个性”还是“走向集体”的困惑之境。

对于知识分子与“大众”的关系，尽管丁玲一直主张知识分子应当走与工农结合的道路，但在早期的延安生活中，丁玲对“大众”却一直抱着启蒙主义的心态。1938年丁玲在《适合群众与取媚群众》中说知识分子在做群众工作时，既要投其所好，避其所忌，取得感情的融洽，即“适合群众”，又不能把自己降到和群众一样的水准：“如果我们不采取适当的手段，不设法纠正他们的错误陋习，不灌输其抗战的认识和鼓动情绪，并从而组织之，只一味迁就，畏难而止，甚至纵其所趋……则是忘掉本身之人物，做了群众

① 丁玲．对创作上的几条具体意见∥丁玲全集（第7卷）．

的尾巴，只是取媚群众而已。”[①] 1939年春天丁玲创作了《新的信念》，这部作品“启蒙大众”的目的更为明显。作品写陈老太婆在一次日本侵略军进行残酷扫荡的冬夜未能逃出，落在鬼子手里，并被敌人奸污；她13岁的孙女银姑被敌人蹂躏而死，小孙子也死于鬼子的屠刀之下。但陈老太婆在受辱之后没有倒下，而是怀着复仇的怒火，向人们讲述日本侵略者的兽行，以唤起人们的共同抗日的激情。作品意在唤醒、启蒙“大众”冲破传统的愚昧的贞操观念和伦理道德，成为“现代的觉醒的人”。另一篇小说《我在霞村的时候》创作于1940年底，载于1941年6月《中国文化》，被认为是《新的信念》的姊妹篇。作品以“我”——一个红军女战士的视角讲述了乡间女子贞贞的遭遇。作品中的贞贞本是乡间穷人的孩子，爱上了比她家更穷的磨房小伙计夏大宝，不愿给米铺小老板做填房。一面是父亲强迫，一面是夏大宝的软弱，失望但倔强的贞贞跑到天主教堂求当修女。但不幸发生了，日本鬼子扫荡霞村时，她被鬼子抓去轮奸了，并被强迫做了随营妓女。后来贞贞冒着生命危险为游击队递送情报，使鬼子吃了败仗，但面对回来治病的贞贞，乡民们却瞧不起她。杂货铺老板和老板娘挤眉弄眼，把她当一个外路人，“尤其是那一些妇女们，因为有了她才发生对自己的尊敬，才看出自己的圣洁来，因为自己没有被敌人强奸而骄傲了”。村民的道德优越感让贞贞备感生存环境的冷漠，决定离开霞村。贞贞拒绝了夏大宝的求爱，抱着“我还可以再重新作一个人，人也不一定就是爹娘的，或自己的”的信念，去一个新的地方治病、学习。在作品中，解放区的“大众”在思想意识上没有超越鲁迅笔下的“鲁镇”的乡民，依然落后愚昧。而贞贞最后拒绝软弱的夏大宝，毅然离开霞村的举动，显然可以看到“莎菲”拒绝凌吉士和苇弟，独自追求自我的影子。丁玲在《谈自己的创作》一文中说：“我是一个搞创作的人，很少从理论上，而更多是从现实生活里去认识社会。30年代的时候，年纪轻，参加群众斗争少，从自己个人感受的东西多些。等到参加斗争了，社会经历多了，考虑的问题多了，在反映到作品中时，就会常常想到一个更广泛的社会问题。我写《我在霞村的时候》就是那样。”丁玲所指的更广泛的社会问题就是作品中显露的民众的“不觉醒”及所表现的传统的“常态”，丁玲陷入的也依然是启蒙者的困惑，选择的道路也仍然是“五四”现代女性的出走者之路。

《夜》是作者1941年1月丁玲去川口县农村体验生活时写出的。作品依

① 丁玲文集（第4卷）．

然表达的是“人的自我觉醒”的主题。作品写的是陕北抗日民主根据地的一位乡指导员何华明宁静、恬适和充满生机的，然而同时也充满着矛盾、烦恼以至痛苦的生活。作品的主人公何华明为了乡里的选举工作耽误了家里种地，遭到老婆责骂，他一方面被“很多艰深的政治问题弄得很辛苦，而乡村上的工作也的确繁难”，更让他痛苦的是他的婚姻。因为贫穷和饥饿，他 20 岁时到一个比他大 12 岁的女人家入赘，有了自己的地之后，女人希望他安分守己，把自己的家照顾好，而他为了乡里的工作，把地荒芜了，而且很少回家。让他烦恼的不仅仅是女人的哭闹，还有女人“已经露顶的前脑、怕人的苍白、简直不是个物质基础”，以及同样婚姻不幸的邻居侯桂英的怜爱、温柔而期待的目光。丁玲将“爱情”的觉醒赋予一个根据地的青年农民，曲折地表达对根据地乃至广大农村普遍存在的“无爱的婚姻”的批判，而鲁迅早在 1919 年的一篇杂文中就揭示过中国传统夫妇的无爱情婚姻的“非人道”本质及所受到的道德压制，丁玲的《夜》显然延续了“五四”人的解放的主题。但作品中的主人公最终“理智战胜了欲望”，放弃了改变婚姻生活的想法，作品在他想着“明天还要报告开会意义”，“天渐渐大亮”的背景中结束。《夜》的意义在于作者将“五四”的“人的觉醒”主题嫁接到了中国现代革命的主体农民身上，表达了作者对无产阶级革命的认识，那就是农民虽然是现代革命的主体，但因其自身知识的缺陷和环境的约束，要成为真正的有“现代自我意识”的人，还需度过漫漫长夜。

1941 年丁玲写了《“三八”节有感》，指出父权制或男性统治才是妇女受压迫的根源，在男权制的革命政权中，妇女依然没有获得最终的解放。同年写的《干部衣服》，批判了当时延安存在的等级思想和虚荣观念。10 月，为纪念鲁迅逝世五周年写了《我们需要杂文》，她认为在革命根据地和革命队伍中还未能很好地实行民主：“表现了我们还不懂得如何使用民主，如何开展自我批评和自由论争，我们缺乏气度，缺乏耐心倾听别人的意见，同时也表现了我们没有勇气和毅力，我们怕麻烦，我们怕碰钉子，怕牺牲，只是偷懒——在背地里叽叽咕咕。”“现在这一时代仍不脱离鲁迅先生的时代，贪污腐化、黑暗……即使在进步的地方，有了初步的民主，然而这里更需要督促，监视，中国所有的几千年来的根深蒂固的封建恶习，是不容易铲除的，而所谓进步的地方，又非从天而降，它与中国的旧社会是相连结着的。而我们却只说在这里是不宜于写杂文的，这里只应反映民主的生活，伟大的建设。”丁玲认为这是讳疾忌医，是懒惰和怯弱。丁玲最后提出“还要学习鲁迅永远的面向着真理，为真理而敢说，不怕一切。我们的时代还需要杂文”。

应该说，丁玲对延安存在的落后、封建思想的批判姿态代表了当时活跃在延安的来自国统区的知识分子的共同心声。这也说明在《讲话》发表前的延安还存在自由的争鸣和批判话语空间。

《在医院中》作于1940年，1941年11月《谷雨》第1期发表。是丁玲根据自己1938年住院时的感受和获得的素材写的。这篇小说集中体现了丁玲作为“知识分子的自我”在延安的真实的心路历程以及相互分裂的知识分子自我形象。作品的女主人公陆萍是城市知识分子，受过良好的教育，从小爱好文学，有着“富于幻想、总是不满现状”的性格特征。来到延安，进了抗大学习，本想做一个出色的政治工作者，后被政治处分配到医院做产科医生。医院环境的破败落后，令陆萍大失所望：“感觉在身体的周围，有一种怕人的冷气袭来，薄弱的，黄昏的阳光照在那黑的土墙上，浮着一层凄惨的寂寞的光。人就像处在一个幽暗的，却是半透明的那末一个世界，与现世脱离了似的。”医院的管理更是一片混乱，人浮于事，院长是种田出身，毫无科学常识，指导员不仅是外行，而且不安心医院工作。注射针弯了，院长让“学着使用弯针”；“院子到处可以看到用过的棉花和纱布，也不严格消毒”。重大的外科手术，领导说“要艰苦艰苦”，却不懂医治护理工作的必须有的最低条件。医院护士大多缺乏专业知识，都是照顾私人关系塞进来的，对看护工作既没有兴趣，也没有认识，只对鞋袜的缝补和衣服的浆洗有无限兴趣。理想与现实的落差一方面让陆萍倍感失望，一方面也激发了她改革现实的欲望，她与“沉闷落后”的环境展开了斗争，她细心积极地做好产科医生，又做了各种琐细而繁杂的护理工作。她打扫院子，亲自为病人产妇换药，也替孩子们洗换，做棉花球、纱布卷。她的工作得到病人的赞扬，但得不到领导的重视和支持。更让陆萍难以忍受的是医院的“小农”精神氛围：“大家都很忙，成天嚷着技术上的学习，常常开会，可是为什么大家又很闲呢，互相传播着谁又和谁在谈恋爱，谁是党员，谁不是，为什么不是呢，有问题，那就有嫌疑！”陆萍与环境的冲突在一次医疗事故中爆发，她从“医治护理工作的必须有的最低的条件”出发，要求给外科手术室装煤炉。可是院长为了节省几十块钱，坚决不装，结果在一次大手术中导致黎涯和陆萍炭气中毒，主持手术的郑鹏也险些晕倒。人们不仅不同情她，反而制造和散布流言蜚语：“有的说她和郑鹏在恋爱，她那夜就发疯了，现在还在害相思病。有的说是组织不准他们恋爱，因为郑鹏是非党员，历史不明。”“支部里也有人在批评他了。院长批评她，指导员责问她，病人也对她冷淡了。小资产阶级意识，知识分子的英雄主义，自由主义等等的帽子都往她头上戴，总归就

是说党性不强。”这次斗争的失败也使陆萍对“革命”信念和“革命”的意义产生怀疑：“她想为什么那晚有很多人在她身旁走过，却没有一个人援助她。她想院长为节省几十块钱，宁愿把病人，医生，看护来冒险。她反省她日常的生活，到底于革命有什么用？革命既然是为着广大的人类，为什么连最亲近的同志却这样缺少爱。”这种怀疑和困惑不仅使陆萍陷入“旧有的神经衰弱症”，而且“被激怒的她寻仇似的四处寻找着缝隙来进攻，指摘着一切，她每天苦苦寻思，如何能攻倒别人，她决定控告他们”。但陆萍很快陷入了与“无物之阵”作战的绝望之境：她该同谁斗争呢？同所有人吗？要是她不同他们斗争，便应该让开，便不应该在这里使人感到麻烦。而且，她“该到什么地方去呢”？小说写到陆萍在失眠的夜里得了思乡病，她决定返回故乡。在一个“没有脚的害疟疾病的人”的精神指引下，陆萍最终领悟到了“人是要经过千锤百炼而不消融才能真正有用。人是在艰苦中成长”的道理，带着“迎接春天般的心情离去”。

宋建元在《丁玲评传》中把作品的矛盾冲突归结为五个方面：一是个人志趣、理想与具体工作的矛盾。二是高度的革命激情、革命责任心，与那种敷衍、拖拉、苟安作风的矛盾。三是外行领导内行的矛盾。四是严肃的革命工作要求与温情的私人照顾的矛盾。五是现代科学文明与落后、愚昧、保守的矛盾。[①] 从根本上说，作品的主要矛盾是有着“现代意识”的知识分子革命者与现代革命主体农民之间的冲突，体现了现代知识分子与农民革命政权之间的无法缝合的裂隙。作品中的主要人物主要有两大类：一类是院长、指导员、其他看护人员，他们都是落后、保守、平庸的小农意识和行为的体现者。另一类是陆萍、外科医生郑鹏、黎涯等，他们是有着科学精神和专业知识的现代知识分子。在“医院”这样一个需要科学态度和专业精神的特殊场所，知识分子受制于“体制”的约束，无法实现自己的对医疗设备、住院环境和病人生活做出改善的改革愿望，而这种改革愿望显然代表了更具有现代性的工作观念。而改革者陆萍的遭遇也正是在“体制内”的丁玲真实的心理体验的呈现，陆萍的困惑、质疑、绝望等心理情绪都是知识分子的丁玲与农民革命政权无法融合的心理表现。也正是从这个角度，学者贺桂梅认为“《在医院中》再次在作品中呈现出了一个五四式的主题，即‘独异个人’和

① 宋建元．丁玲评传：291—301．

‘庸众’之间的对比”[①]。以“革命”的名义不断向“革命体制”及革命主体提出质疑的陆萍显然更具有“五四”时期“体制外”知识分子的精神特质，她也是丁玲在延安个性主义话语的代表，同时陆萍的最后顿悟并以“迎接春天般的心情离去”也意味着丁玲主动终结了自己的个人主义话语。

“新的生活虽要开始，然而还有新的荆棘。”重要的不是改变环境，因为任何地方都会有荆棘，是要改变自己去适应环境，知识分子只有摈弃个人和个人主义，忘我地把自己投入革命工作，才能真正有用，才能在艰苦中成长。陆萍与环境的矛盾以及基于她个体感觉基础之上的失望质疑情绪都因失去合法性而被自我消解，“这是一种特殊的思路，陆萍正是在这种思路中取消了她和环境之间的‘改变/被改变’、‘压迫/反抗’的关系”[②]。陆萍的离去可以看作是“体制内”的丁玲对矛盾的自我说服和在心理上对矛盾的自我消解。

延安文艺座谈会后，丁玲以喜悦的心情投入到了新的工农兵话语体系中，她谈到文艺座谈会对自己的影响，说：“我虽然没有深入细想，但我是非常愉快地、诚恳地用《讲话》为武器，挖掘自己，以能洗去自己思想上从旧社会沾染的污垢为愉快，我很情愿在整风运动中痛痛快快洗一个澡，然后轻装上阵，以利再战。……这一段严肃、紧张、痛苦、愉快的学习经历，将永远留在人们记忆中，成为一生中幸福的一页。”在强大的政治压力面前，丁玲迅速开始自我批判，在中央研究院批判王实味的座谈会上的发言中，承认《“三八”节有感》存在立场问题：“只站在一部分人身上说话而没有站在全党的立场说话”，“可能引起一些没有地位的妇女对有地位的男子生一种不好的成见”，“是不合乎团结的要求的”，“这不是好文章，读文件去吧”。[③]

1942年6月到1949年10月，她写了30余篇散文，主动实践“文艺为工农兵服务”的革命任务。宋建元称其为“遵命的，为工农兵服务的散文”。如1944年写热心于公益事情的农民典型《田保霖》，受到毛泽东的称赞：“丁玲现在到工农兵当中去了，《田保霖》写得好；作家到群众中去就能写好

① 贺桂梅．知识分子、女性与革命——从丁玲个案看延安另类实践中的身份政治．人大复印资料（中国现代、当代文学研究），2004（3）．

② 贺桂梅．知识分子、女性与革命——从丁玲个案看延安另类实践中的身份政治．人大复印资料（中国现代、当代文学研究），2004（3）．

③ 丁玲．文艺界对王实味应有的态度及反省——六月十一日在中央研究院与王实味思想作斗争的座谈会上的发言．

文章。"[1] 1944年秋，写了工人《袁广发》，为延安的工人立传。1944年8月创作，1950年出版报告文学《一二九师与晋冀鲁豫边区》，写了晋冀鲁豫边区军民的抗战生活，为兵立传。1948年7月2日，丁玲参加了全国文学艺术工作者第一次代表大会。在会上作了题为《从群众中来，到群众中去》的书面发言。在发言中丁玲强调了小资产阶级知识分子思想改造的重要性，说"文艺工作者还必须将已经丢弃过的或准备丢弃，必须丢弃的小资产阶级的，一切属于个人主义的肮脏东西，丢得更干净更彻底；而将已经获得初步改造成果，以群众为主体，以群众利益去衡量是非，冷静地从执行政策中去处理问题，以及为群众服务的品质，巩固起来，扩大开去，务必使自己称得起毛主席的信徒，千真不假的做一个人民的文艺工作者"[2]。延安十年，丁玲从一个想象大众的左翼作家走进了真实的"大众生活"，她的创作态度也经历了歌颂—暴露—歌颂的转折变化，创作话语也由启蒙主义的个性话语彻底皈依到工农兵的革命话语，其间的心态变化与心理体验也折射出同时期被纳入"体制内"的延安知识分子共同的心路历程。

周扬在《文艺战线上的一场大辩论》中提出："个人主义，在社会主义社会，是万恶之源。"他把丁玲、冯雪峰之所以"堕落"为右派分子，归结为在思想根源上是对于"个人主义包袱"的坚持。学者洪子诚认为："在个人主义的名目下，容纳了政治、哲学、伦理道德等不同范畴的认为需要批判的东西。"这些批判……当然，也是一场想全面而彻底地摧毁强调个性、个体尊严与价值的人文思潮的运动。将道德上的利己主义与人文思潮的个人主义完全混同，这大概会加强批判上的感情憎恶，也更容易置"个人主义"于被审判的境地。在根本目的上，批判所要达到的，不仅是利己主义思想行为，最主要的是破坏、挤压个人的思想、精神"独立性"，艺术创造的"自主性"，取消人的生活和精神上的"个人空间"，用"公共空间"来取代"个人空间"。[3] 将"个人主义"与利己主义等同，消解其人文价值内涵，混淆其与中国传统私德的界线，从道德上丑化和反面化"个人主义"，使其成为资产阶级与小资产阶级知识分子的精神标签，从而将这个群体泾渭分明地区隔在革命阵营之外。知识分子唯有与个人话语决裂，抛弃原有的自我理性，彻底皈依革命话语系统，才能被纳入轰轰烈烈的社会主义革命进程。

① 丁玲．毛主席给我的一封信//丁玲文集（8）．

② 丁玲．从群众中来，到群众中去//丁玲文集（6）：46.

③ 洪子诚．关于五十至七十年代的中国文学．文学评论，1996（2）．

第二节　服从规约与精神突围的悲剧冲突

从《讲话》发表后到新中国成立前，文艺创作在创作方法、题材、作家创作态度方面都形成了一定的规范，这些规范以行政命令或文艺讨论的方式被广泛推广，成为延安的“主流意识形态”和“集体话语”。这些规范的出发点和核心就是“文艺为工农兵”服务。由此衍生出具体的创作规约，主要有三个方面：一是在题材上以工农兵为主要表现对象。如林默涵所说“我们的文艺既然是为人民服务的，就应当以工农为描写和表现的主要对象，因为人民中间数量最多和力量最大的，正是工农。……正确的描写工农，表现工农，把他们的平凡而又光辉的姿态，在文艺作品中如实地表现出来，应该是我们的作家们的责无旁贷的任务”[①]。二是表现宏大的社会现实而不是作家个人情感。以群就说：“文艺作品底真正魅力不在于发抒作家个人底感情，而在于表现社会现实底真实，预示现实底发展前途，由此，协助政治，促进社会底改造——这正是文艺底主要作用，也就是作家底中心任务。”[②] 三是创作态度上知识分子要加强自我改造，向群众学习。郭沫若在《五十年代是“人民的世纪”》一文中呼吁广大作家“面向民众，做民众的先生，同时又做民众的学生，认识民众的力量，表现民众的要求”，认为“这便是现实主义文艺的民主精神”。[③] 冯乃超在1949年3月《文艺工作者的改造》一文中把写工人农民与文艺工作者的自我改造相联系，说：“二十年前，就有过一些文艺工作者喊出‘转变方向’的呼声，把过去只注意写自己个人感情的写作方向，转变到为工农大众生活。但是，这个口号始终是没有兑现的。不是到今天为止，在非解放区的文艺工作者还没有成功的写工人写农民的作品么？问题在哪里呢？在少了一个文艺工作者自我改造的过程。”[④] 写工农兵、歌颂工农兵、表现工农兵的典型就意味着作家自觉地进行了思想改造，反之则不然。但来自国统区的小资产阶级作家熟悉的人物主要是知识分子和城市平民，这些人物大多是被教育、改造、限制的对象，不能成为作品的主角，题

① 默涵．关于人民文艺的几个问题//文学运动史料选（第5册）：271.

② 以群．论文艺工作中的迎合倾向（第5册）：265.

③ 文学运动史料选（第5册）：188.

④ 冯乃超．文艺工作者的改造//文学运动史料选（第5册）.

材的规定性就制约了来自国统区的许多作家的创作自由。他们面临着两种选择：要么从自己熟悉的话语中抽身而出，进入主流话语体系，要么为自己的话语权抗争。现代作家们从“诗人”向“战士”、从“体制外”向“体制内”的身份转型过程，从宏观的角度来考察呈现为作家们集体性地向规约驯服的过程，即融入主流话语体系的过程，但从微观的角度来看，它是由多次的服从规约与精神突围的冲突构成。作家们以笔为抗争工具，试图以革命者或同盟者的立场表达对革命政权的批判性认识，但在越来越严密的管理体制中，他们的“精神突围”往往以失败告终，但这其中显现的知识分子的书生意气、艺术良知以及知识分子独立不倚的批判精神在今天看来依然有其历史价值。

从延安时期到新中国成立初期，知识分子作家们的“精神突围”现象从时间上可以划分为三个阶段：第一阶段是延安整风运动之前，第二阶段是延安整风运动至新中国成立前，第三阶段是新中国成立初期。第一阶段主要体现为作家们对文学的“揭露与批判”权力的抗争，代表是丁玲、王实味、萧军；第二阶段主要体现为作家们对文学的“主体意识”的抗争，代表是胡风和舒芜；第三阶段主要体现为作家们对文学题材决定论的抗争，代表是萧也牧、邓友梅等。他们的抗争与《讲话》精神的一统天下构成了现代文学发展态势中的个性话语与统一话语之间的悲剧冲突。

在延安整风运动之前，“批判话语”和“批判立场”在延安比较活跃，仅在丁玲主持的《解放日报》副刊上，1942 年 2 至 5 月就刊登了罗烽的《还是杂文的时代》、艾青《了解作家　尊重作家》、萧军的《论同志之“爱”与“耐”》等具有批判意义的文章。王实味 1942 年 2 月 17 日在《谷雨》第 1 卷第 4 期发表了《政治家·艺术家》一文，主要观点集中在两个方面：一是认为“革命阵营存在于旧中国，革命战士也是从旧中国产生出来，这已经使我们的灵魂不能免地要带着肮脏和黑暗”，“不要忘记：彼此同是带着肮脏黑暗的旧中国儿女呀！……肩负改造自己和自己的阵营的灵魂的工作”。二是认为“大胆地但要适当地揭破一切肮脏和黑暗，清洗它们，这与歌颂光明同样重要，甚至更重要”。批评害怕揭露自己的弱点为“短视的见解”。[①] 这篇文章实质上就表达了对“知识分子改造”、“写光明”、“为工农兵服务”等主流话语的不同见解，认为革命阵营的主体——工农大众与知识分子一样都需要不断地改造自己的灵魂，知识分子应该坚持揭露黑暗的权利，它与前面

① 文学运动史料选（第 5 册）：597.

的批判性文章一起，显示出这个时期知识分子作家对个体意识的坚守。

但随着1942年的春天延安整风运动的开始，文艺界的“自由主义”、“个人主义”风气成为整治的重点，丁玲、艾青、刘白羽、何其芳都开始了话语转向，但王实味却不合时宜地在1942年3月13日、23日的《解放日报》副刊发表了《野百合花》。尽管王实味将此文视作敬献给组织的苦口良药，但因为以“揭露”的笔调来批评延安病象，他因此成了延安知识分子“自我教育的好材料”（周扬语）。《野百合花》的内容分为四个部分：第一部分为“我们生活里缺少什么”，主要批判延安干部中存在的官僚主义和利己主义现象。第二部分为“碰《碰壁》”，主要为延安青年的“牢骚”寻找合理性。说青年们正因为认识了“丑恶和冷淡”，他们才到延安来追求“美丽和温暖”，他们才看到延安的“丑恶和冷淡”，而“忍不住”要发“牢骚”。希望党中央放开言路，听听一般下层青年的“牢骚”。第三部分是“必然性”、“天塌不下来”与“小事情”。在这一部分王实味首先批判那些以“我们底阵营存在于黑暗的旧社会，因此其中也有黑暗”为借口，就不去与黑暗斗争的思想，认为如果让这“必然性”必然地发展下去，革命事业——是“必然”要塌下来的。第四部分是平均主义与等级制度。认为“三三制政府的薪给制，也不应有太大的等差；对非党人员可稍优待，党员还是应该保持艰苦奋斗的优良传统，以感动更多的党外人士来与我们合作。我并非平均主义者，但衣分三色，食分五等，却实在不见得必要与合理”。由以上内容可见，王实味的《野百合花》写作的重点不在文艺方面，而在揭露“延安革命政权”和“工农革命主体”的病象，是以党员的身份向组织递交的一份政治谏文。文章虽然有一些书生意气的夸大之词，如说延安“歌啭玉堂春，舞回金莲步”，但其“揭病象、开药方”的真诚态度和批判精神却不容置疑。折射的是王实味身上所具有的“五四”时期的民主、人道主义、个人主义的思想观念。但随着“王实味、丁玲、萧军的文章当时曾被国民党特务机关当作反共宣传的材料，在白区大量印发”[①] 以及整风运动的深入，王实味的问题被逐渐扩大。最早对王实味进行不指名批评的是毛泽东。在1942年4月2日《解放日报》头版，毛指出：“有人从不正确的立场说话，也就是绝对平均的观念和冷嘲暗箭的办法。小资产阶级的空想社会主义的思想，我们应该拒绝。”《野百合花》发表后毛泽东虽然没有亲自找王实味谈话，但他的秘书胡乔木曾两次和王实味谈话，还两次给王实味写信，指出《野百合花》的错

① 黄昌勇．王实味传．郑州：河南人民出版社，2000：160页注（2）．

误。在1942年4月初毛泽东又亲自主持关于王实味、丁玲问题的高干学习会议，说："《"三八"节有感》同《野百合花》不一样。《"三八"节有感》虽然有批评，但还有建议。丁玲同王实味也不同，丁玲是同志，王实味是托派。"1942年6月9日的《解放日报》发表范文澜的《论王实味同志的思想意识》一文，范文澜用大段文字批评王实味的小资产阶级意识，认为他的"思想意识集合了小资产阶级一切劣根性之大成。所有散漫、动摇、不能坚忍、不能团结……自由主义、极端民主主义、流氓无产阶级和破产农民的破坏性、小气病、急性病……应有尽有，不折不扣"。1942年6月11日中央研究院又召开王实味思想批判座谈会，会上丁玲斥骂王实味"卑劣、小气、反复无常、复杂而阴暗"，号召"反对一切对王实味还可能有的小资产阶级温情、人道主义、失去原则的、抽象的、自以为是的'正义感'"。1942年7月28日周扬在《解放日报》发表《王实味的文艺观与我们的文艺观》一文，将王实味的思想定性为"托洛斯基主义"："他把艺术与政治分开而且对立起来。他不但丝毫没有艺术服从政治的观念，而且给了政治应受艺术指导的相反的暗示。"认为"我们和王实味在文艺问题上的一切分歧，都可以归结为一个问题，即艺术应不应当为大众，这就是问题的中心。托洛斯基王实味都不主张艺术为无产阶级大众与人民大众服务，都主张艺术是为抽象的人类服务，是表现抽象的人性的，而其实则是真真实实地为了剥削阶级与黑暗势力服务"。得出结论："应当正确地说，除了王实味的《野百合花》，在那些作品里，即使用最严峻的尺度，也还是量不出有对于革命的何等恶意的中伤。""王实味并不是甚么值得多提的东西，但和王实味的思想作斗争，确实是我们自我教育的好材料。"[1] 在周扬的文章中，对王实味的批判明显从文艺批评上升到了人身攻击，他以"弃之如敝屣"的心态将王实味定义为反面典型。遭到围攻和批判的王实味不仅不认错，[2] 还提出退党，最后被开除党籍。1943年4月1日，王实味被逮捕，1948年7月被秘密处死。在王实味批判会议上舌战群儒的萧军在1949年也遭到东北文艺协会的批判，说"在抗日战争期间，萧军在延安对于中国共产党所领导的人民解放事业并不发生兴趣，但是对于国民党特务和托洛茨基派分子王实味的反革命活动，却表示

① 周扬．王实味的文艺观与我们的文艺观//文学运动史料选（5）：620—633.

② 范文澜在《在中央研究院六月十六日座谈会上的发言》中记述了"党挽救王实味的经过情形"和"王实味不反省"的表现，见1942年6月29日《解放日报》。

了令人注目的同情”①。

张永泉在《个性主义的悲剧》一书中提出王实味在《野百合花》中提到的在革命队伍中出现的封建专制、官僚主义、狭隘保守等现象，在《解放日报》的1948年6月9日、12月18日的社论中②也遭到旗帜鲜明的批判。为什么王实味写了就是万恶不赦？张认为：一是它歪曲了延安的现实生活，作品中的具体描写是不真实的；二是它迎合并利用了青年知识分子中小资产阶级思想，挑动他们对领导者鸣鼓而攻之的情绪；三是它采取了对敌人的态度来对待党和同志，具体表现就是它运用了冷嘲暗箭的表现手法。以上三点虽说都是王实味及其《野百合花》遭到批判的原因，但不是问题的关键。问题的关键是王实味对延安的批判立场代表了当时一批来自国统区的知识分子的心声，毛泽东以极其敏锐的政治敏感觉察到了其中隐藏的资产阶级“自由主义”对革命政权的危害，意识到对知识分子尤其是来自国统区的知识分子的思想改造的迫切性和重要性，桀骜不驯的“王实味”无疑充当了最好的教育材料。“王实味固守自我的个性、行为及其结局，是所有文艺人触目惊心的一个警示：王实味所曾表达过的文学观念，文人们也需要进行调整了。”③

知识分子作家的第二次精神突围应该是胡风、舒芜等对创作中“主观精神”的强调。其中胡风的“主观战斗精神”学说基本内涵主要有三个方面：一是将“锐敏的感受力”、“燃烧的热情”、“深邃的思想力量”看作是创作的源泉。他认为：“对于对象的体现过程或克服过程，在作为主体的作家这一面，同时也就是不断的自我扩张的过程，不断的自我斗争过程。在体现过程或克服过程里面，对象的生命被作家的精神世界所拥入，使作家扩张了自己，但在这‘拥入’的当中，作家的主观一定要主动地表现出或迎合或选择或抵抗的作用，而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改甚至推翻作家的或迎合或选择或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争。经过了这样的

① 文学运动史料选（第4册）：671.

② 该社论题目分别是《继〈读野百合花有感之后〉》和《反对官僚主义》，前篇写道：“延安工作中确实存在着许多弱点，甚至有的机关、团体、学校的工作，有严重的弱点和错误，不合理的现象，哪个角落都有一点，也有由于环境复杂，那种不坚定不上进不争气的分子，沾染了旧社会的恶习，发生贪污腐化的现象。”后篇写道：“有些人高高在上，不愿和群众接近，对于民间疾苦，漠不关心；在工作中不说服不解释，对群众实行强迫命令；在个人生活中，贪图享受，以至腐化堕落：这是直接脱离群众，也就是官僚主义……边区的党，几年以来，反对这种官僚主义，已经有了一些成绩，当然这类官僚主义还未完全克服，因此，这个斗争还要坚决继续进行。”

③ 吴敏．试论40年代延安文坛的“小资产阶级”话语．北京：中国现代文学研究丛刊，2004（2）：38—66.

自我斗争，作家才能够在历史要求的真实性上得到自我扩张，这是艺术创造的源泉。"① 二是反对机械的客观主义。胡风认为："对于作家，思想立场不能停止在逻辑概念上面，非得化合为实践的生活意志不可。对于血肉的现实的人生的搏斗，是体现对象的摄取过程，但也是克服对象的批判过程。与客观主义进行思想上的斗争，即使在最平凡的生活事件或最停滞的生活角落里面，被这个斗争要求所照明，也能够看出真枪实剑的，带着血痕和泪痕的人生。"② 三是要求艺术创作深入"人民精神奴役的创伤"。胡风说："人民不是抽象的概念，他们底精神要求虽然伸向着解放，但随时随地都潜伏着和扩展着几千年的精神奴役底创伤。作家深入他们，要不被这些感性存在的海洋所淹没，就得有和他们底生活内容搏斗的批判的力量。"胡风的《论主观》一文发表于1944年10月7日，从时间及文章的主要观点可以看出，胡风试图在一个歌颂与臣服的集体语境中彰显作家的主体意识和批判精神。胡风一生都坚持鲁迅的现实主义的斗争精神，认为"光明从黑暗的重重包围下面透露出来，肯定的人物在否定的人物的围攻里面，在被否定的人物的虐杀下面，在和否定的人物的搏斗中间！这是现实，这是真理。只有这样，作家所写的才是真实的人生，才能够教育读者，鼓励读者"。尖锐地批评那种只要光明、高尚的，拖着廉价和光明的尾巴的文艺"实际上是不要文艺，是捏死文艺。因为它使文艺脱离现实的人生，因为它要作家说谎，它想杀死现实主义的精神。它能够得到的只是使文艺在民主解放斗争里面解除武装的结果"。③ 胡风甚至为文艺请命，说"不要逼作家说谎，不要诬蔑现实的人生"④。胡风以一种现实主义斗士的战斗姿态向"歌颂光明"、"向大众学习"等主流话语质疑，突显了这个时期一部分知识分子的个体意识和艺术良知。

舒芜的《论主观》写于1944年2月28日，文章旨在批判文艺创作中的"机械教条主义"，反对文艺的"瞒"和"骗"。文章主要提出了两个原则：其一，对于政治上的各种斗争，不能太简单地以说出所谓客观阶级意义来满足，而需要慎重地把握着每个政治人物的心意上的状况来处理。其二，对于具体的人，不能视作阶级的"例证"，认为阶级意识已经全备在他身上，从而分别给以无条件的打击或无条件的颂扬。舒芜认为："即使真是出身于进

① 胡风．置身在为民主的斗争里面//胡风评论集（下）．北京：人民文学出版社，1984：20.

② 文学运动史料选（第5册）：349.

③ 胡风．胡风全集（第2卷）．武汉：湖北人民出版社，1999：673.

④ 胡风全集（第3卷）：42.

步阶级，仍然也不能——或更不能加以神化。”因为“进步阶级具体的人，在多年被压迫之中，被统治者影响之中，其具体情形已经很复杂……其被染污被伤损的程度就更高了”。“对于进步阶级中有了思想觉悟的分子，予以宽容，给包上一个光辉的‘阶级意识’的外衣，任其污点在里面扩大，伤口在里面溃烂，将来从阵营内部毒害出来，是要不可收拾的。而被宽容被神化者本人，又正由于自己对自己的缺点的痛感，不努力加以克服，却趁势也抓紧了人家送来的‘阶级意识’的外衣，紧紧裹住自己，并且专去打击别人，以向自己证明已经不在被打击之列；于是，则又形成另外一种的机械教条主义。”提出“无论哪种生活，只要能够深入，原都可以有所得”。“必须具体地去认识具体的人民，获得具体的感觉，乃至更进一步的发生具体的‘同感’。”[①] 可以说，舒芜对机械教条主义的分析切中肯綮，与胡风的“主观战斗精神”一起形成了知识分子的个体意识对抗主流集体话语的突围态势，但这种对“主观精神”的强调很快遭到了理论界的围攻批判，邵荃麟、黄药眠、何其芳、林默涵等都著文表达对“主观论”的批判。如邵荃麟就认为舒芜“抹煞了主观的阶级性，他以一种虚玄‘本性’去代替了社会主义观的物质基础……用人类求生存的欲望来解释社会历史的发展”[②]。胡风也在1955年的批判运动中被冠上了“反党反社会主义”的帽子，又在后来的“反右”和“文革”中惨遭批斗，株连广泛，数十年后才得以沉冤昭雪。

第三次精神突围应是以萧也牧的《我们夫妇之间》为代表的“小（个人）叙事”、“情感叙事”向社会主义宏大叙事、政治叙事的挑战。新中国成立后，社会主义现实主义（后来毛泽东又提出革命现实主义和革命浪漫主义）成为了唯一合法的创作方法，革命历史题材和社会主义建设题材等宏大叙事成为创作主流，对正面英雄人物的歌颂成为创作的主要情感。如周扬在全国第二次文代会上指出：“社会主义现实主义首先要求我们的作家去熟悉人民的新的生活，表现人民中的先进人物，表现人民的新的思想和情感”；“文学作品所以需要创造正面的英雄人物，是为了以这种人物去做人民的榜样，以这种积极的、先进的力量去和一切阻碍社会前进的反动的和落后的事物作斗争”；“必须表现出任何落后现象都要为不可战胜的新的力量所克服”。新中国成立后文艺批评界特别重视对表现个人情感、欲望的资产阶级自由主义文学和批判大众的启蒙主义文学话语体系进行批判与改造。如对《红楼

① 文学运动史料选（第5册）：356.

② 文学运动史料选（第5册）：535.

梦》研究、对胡风的批判运动都突显了这一主题。1949年8月，上海的《文汇报》掀起了一场“可不可以写小资产阶级”的讨论。讨论的结论是：“在这个新的时代，在为人民服务并首先为工农兵服务的方向之下，中国的一般文艺作品，必然要逐渐改变为以写工农阶级及其干部为主……而不可能只以小资产阶级的人物或其他非工农阶级的人物为主角。”[①] 1949年秋季，萧也牧创作了短篇小说《我们夫妇之间》，作品以“我”，一个知识分子出身的干部李克与贫农出身的妻子张英在进入城市（北京）后，由于各自的出身、经历的差异而产生的性格矛盾、情感矛盾为主线，探讨了社会主义革命进入城市现代化建设时期，革命的主体农民如何通过转换观念、提高文化素质适应城市生活的问题。作品中的农民妻子最终接受了知识分子丈夫的建议，转变了生活方式和思想观念，“讲究仪容、漂亮起来，并开始努力不再说粗话、脏话”，丈夫李克也重新发现妻子身上的优点，夫妻二人和好如初，一起融入了城市现代化进程。这部作品的内容大部分都在叙述我和妻子的日常生活，如上班、请保姆、争吵、讨论、和解等。尽管作者试图通过一个家庭题材支撑起“是农民改造城市”还是“城市改造农民”的深刻命题，尽管它显现了萧也牧对“城市现代化”、“知识分子改造”等问题敏锐而深刻的认识，但这种“日常化”的小资产阶级情调的叙事方式显然不符合社会主义现实主义的宏大叙事，而且其中表达的“改造农民意识”、“知识分子与农民取长补短”的启蒙思想也不符合新中国成立后“知识分子思想改造”主题。1951年萧也牧的小说《我们夫妇之间》遭到批判，当时陈涌、冯雪峰、丁玲都写了批评文章。陈涌提出作品失败的原因在于“依据小资产阶级观点、趣味来观察生活、表现生活”[②]。李定中（冯雪峰）认为该作品“是阶级敌人式的玩弄劳动人民的态度……流露出轻浮和不诚实的低级趣味”[③]。丁玲认为作品“是穿着工农兵衣服，实际上是歪曲了工农兵的小说”，说：“李克实际上是个很讨厌的知识分子。他最使人讨厌的地方，倒不是他有一些知识分子爱吃点好的，好抽烟，或喜欢听爵士音乐的坏习气，或是其他一般知识分子的缺点。……李克最使人讨厌的地方，就是他装出一个高明的样子，嬉皮笑脸来玩弄他的老婆——一个工农出身的革命干部。”[④]面对各种批评意

---

① 何其芳．一个文艺创作问题的争论．文艺报，1949，1（4）．

② 陈涌．萧也牧创作的一些倾向．人民日报，1951-06-10.

③ 李定中．反对玩弄人民的态度，反对新的低级趣味．文艺报，1951，4（5）．

④ 丁玲．作为一种创作倾向来看——给萧也牧的一封信．文艺报，1951，4（8）．

见，作者只能承认“是我的小资产阶级立场、观点、思想未得到切实改造的结果”[①]。1957年，萧也牧因《我们夫妇之间》被打成“反党反社会主义”的“阶级敌人”，剥夺创作权利。在“文革”中又被打成“一贯坚持反动立场的没有改造好的老右派”，因为支持被迫害致死的作家罗广斌，被诬为“妄图为罗广斌叛徒集团翻案”，被关进“牛棚”，派到田间劳动，受到了无尽的屈辱和折磨，最后被殴打致死，时年52岁。[②]

尽管每一次精神突围的背景和人物不同，但都表达了相似的精神诉求和艺术家对“人”的复杂性的认知。面对政治文化对艺术精神和艺术审美的规范，现实社会与政治预设的抵牾，作家们出于艺术良知，坚持践行现实主义的创作原则，反对文艺上的“瞒”和“骗”。尽管每一次精神突围都以失败告终，但这些作家与艺术理论家们的艺术理性却烛照着中国现代文学后来的发展道路。

① 萧也牧．我一定要切实地改正错误//洪子诚编．二十世纪中国小说理论资料（1949—1976）第五卷．北京：北京大学出版社，1997.

② 张羽，黄伊．我们所认识的萧也牧//萧也牧作品选．天津：百花文艺出版社，1979：370—374.

结　语

1918 年，胡适在《易卜生主义》一文中写道："现在有人对你们说：牺牲你们个人的自由，去求国家的自由！我对你们说：争你们个人的自由，便是为国家争自由！争你们自己的人格，便是为国家争人格！自由平等的国家不是一群奴才建造得起来的。"1948 年，林默涵在《略论个性解放》一文中说："个性解放只有在集体斗争的胜利中才有可能。""我们所要求的，是广大人民的个性解放。我们自己的个性解放，只有在和广大人民结合的集体斗争中才能实现。……因为个人利益和集体利益相一致，个性才得到了最大发展的可能。"这是两种截然不同的"个性解放"思想，折射出三十年间"国家"、"集体"意识对"个人"意识的驱逐和置换。学者旷新年也著文指出："在中国现代启蒙运动中，实际上个人与国家在对家族的破坏和批判中构成了一种同谋的关系。个人并不是被个人所解放，而是被国家从家族中解放出来，砸碎家族的枷锁，最终却是为了将个人组织到国家的结构之中去。现代化推进的过程，不论是救亡还是启蒙，都是一个权力提取和集中的过程。现代民族国家的建立的过程是一个对于个人不断地加强控制的过程。"① 从集体中逃离最终又回归集体，这也是现代知识分子和现代文学的命运，"士志于道"、"经世致用"的文人传统使他们从一开始就被轻易地组织到了国家的结构之中，逐渐沦为不同的阶级集团实现利益的工具。特别是新中国成立后被纳入严密的文化管理体制之内，使他们彻底丧失了"现代知识分子"身份的独立性，重新回归到了传统文人依附政权存身的旧路。

按照齐格蒙·鲍曼的定义，现代"知识分子"一词是用来指称由不同的职业人士所构建的集合体，其中包括小说家、诗人、艺术家、新闻记者、科学家和其他一些公众人物，这些公众人物通过影响国民思想、塑造政治领袖

---

① 旷新年．民族国家想象与中国现代文学．北京：文学评论，2003（1）．

的行为来直接干预政治过程，并将此看作他们的道德责任和共同权利。[①] 知识分子的社会作用，就是坚持自己的社会责任和道德责任，利用自己的专业知识和社会声望去影响民众思想，促进社会发展。但从左翼无产阶级革命开始，知识分子就被定性为“小资产阶级”，成为无产阶级革命的改造甚至专政对象，20世纪50年代甚至被排除在文学的表现对象之外。而历史的实际情形却是知识分子和资产阶级在中国的现代革命中，作为一种势力从未强大过，但无论在延安时期还是新中国成立初期，人们在文艺批评和政治宣传中，都普遍沉浸在对知识分子和资产阶级假想性的怨恨和警惕中。无产阶级革命政权为他们指定的唯一道路就是“自我改造”：“一个知识分子，倘使真不受迷惑，真不忘本，真懂得孝道，对于人民，对于劳苦无知者，只有饮水思源，只有感恩图报，只有反哺一道。”[②] 不可否认，知识分子的思想改造运动的确推动了知识分子与人民大众的联系，使广大知识分子深入到了民族现代革命的实际斗争中，感受到了下层民众的疾苦，也看到了在人民大众身上发生的新的变化，形成了知识分子与人民大众同呼吸、共命运的优良革命传统，但必须看到：“知识”是知识分子安身立命之本，他们依靠知识干预现实，行使职能，当“知识”成为他们必须被改造的“罪证”，他们被历史虚构的“知识分子原罪感”压倒了历史自觉，并为自己不属于“人民大众”而自惭形秽时，“知识”及知识分子群体的社会价值也就被否定了。按照阿尔都塞对“意识形态”[③] 的定义，“知识分子改造运动”本质上是一场典型的意识形态国家机器将知识分子由个体“询唤”为主体的活动，即通过“询唤”实现主体对绝对主体的臣服。“询唤”一词意指一种号召个人的社会结构和实践，赋予他们一种社会身份和把他们建构为一种主体。个体被“询唤”为主体，就是使他们不假思索地接受一定生产关系体制内所赋予他们的角色。“意识形态提供一份整体的想象性图景，在于使每一个人都能在其中找到自己的合法位置，或者称为‘宿命’的位置，并接受自己现处位置的合法性叙述。”[④] 在强大的无产阶级意识形态的运行下，知识分子除了可以自

---

① ［英］齐格蒙·鲍曼．立法者与阐释者——论现代性、后现代性与知识分子．洪涛译，上海：上海人民出版社，2000：1.

② 张申甫．知识分子与新的文明．中国建设，6（5）．

③ ［英］约翰·斯道雷．文化理论与大众文化导论．常江，译．北京：北京大学出版社，2010：96.

④ ［英］约翰·斯道雷．文化理论与大众文化导论．常江，译．北京：北京大学出版社，2010：97.

由地接受他的从属地位外，别无选择。

现代知识分子作家对自身身份的认识，对叙述对象身份的认识最终会直接影响他们的文学行为。当他们认识到自身的“非现代性”身份，也就失去了“启蒙者”的合法地位，文学精神就在传统与现代中摇摆；当他们认识到工农是无产阶级革命的主体，并认同自己的“被改造者”身份，“脑力劳动”的社会价值就遭到解构，文学精神就由精英倾向于民间；当“革命战士”的身份驱逐了“浪漫诗人”的个体情感，文学表现就由细腻演变为宏大，由丰富走向单一。当代学者张永泉说：“中国现代文学有很多值得深入反思的问题，但我觉得这所有问题中最要命的还是这个知识分子思想改造的问题。正是不停顿的不断加温的知识分子改造的历史实践，造成了中国作家思想、理论、情感的贫乏、简陋和荒芜，造成了文学创作的平庸和浅薄。”[①] 笔者认为：不是知识分子不需要思想改造，而是在改造的历史实践中，片面地强化了对知识分子资产阶级意识的改造，忽视了对知识分子的农民小生产者意识、封建意识的现代化改造，这才是导致十年“文革”中民族文化灾难的主要原因，也是启蒙自“五四”始，终成未竟之业的主要原因。

阿多诺说：“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对立性的艺术只有在它成为自律性的东西时才会出现。通过凝结成一个自为的实体，而不是服从现存的社会规范并由此显示其‘社会效用’，艺术凭借其存在本身对社会展开批判。”[②] 从20世纪中国现代文学的发展历程来看，它从来就没有获得“自律性”而成为“自为的实体”，相反，“工具”的命运使它在内容上总是偏向于政治思想或集团国家的宣扬，因而很难向内到达人的“自我意识”的深度，也就很难抵达人的现代性的深度。康德说：“一场革命也许会导致一个专制的衰落，导致一个贪婪的或专横的压制的衰落，但是它决不能导致思想方式的真正变革。”[③] 政权的更替是政治革命的结果，它不能替代文学引领的思想方式和审美精神的革新，文学仍然有着精神启蒙的意义：那就是通过作品丰富一个民族的审美情感，从而真正抵达对人的思想方式的变革——为自己而思考以及对人性的悲悯与理解。借用沈从文先生的话，即是：“照我思索，能理解‘我’。照我思索，可认识‘人’。”

---

① 张永泉．个性主义者的悲剧——解读丁玲：131.

② 阿多诺．美学理论．王柯平，译．成都：四川人民出版社，1998：386.

③ 康德．什么是启蒙//［美］詹姆斯·施密特编．徐向东，卢华萍，译．启蒙运动与现代性．上海：上海人民出版社，2005：62.

参考文献

一、期刊

[1] 青年杂志（1915.9—1922.7）．上海：上海广益书社．

[2] 小说月报（1921.1—1931.12）．上海：商务印书馆．

[3] 创造月刊（1928.5—1929.5）．上海：泰东书局．

[4] 申报（1934.2—1935.10）．上海：申报馆．

二、文献图书

工具书、资料类

[1] 词源［M］．北京：商务印书馆．1983.

[2] 人大复印资料（1994—2008）．北京：中国人民大学报刊资料中心．

[3] 文学运动史料选（1—5 册）．上海：上海教育出版社，1979.

[4] 中国社会科学院文学研究所编．左联回忆录（上下册）．北京：中国社会科学出版社，1982.

[5] 二十世纪中国小说理论资料（1—5 卷）．北京：北京大学出版社，1997.

[6] 中国现代文学研究丛刊（1994—2008）．

[7] 汪木兰，邓家琪编．苏区文艺运动资料．上海：上海文艺出版社，1984.

[8] 国故新知论——学衡派文化论著辑要．北京：中国广播电视出版社，1995.

文学作品及专著类

[9] 鲁迅．鲁迅全集（1—8 卷）．北京：人民文学出版社，1981.

[10] 胡适．胡适文集（1、2、3、8 卷）．北京：北京大学出版社，1998.

[11] 毛泽东．毛泽东选集（1、2、3、4、7 卷）．北京：人民出版社，2008.

[12] 瞿秋白．瞿秋白文集（3）．北京：人民文学出版社，1998.

[13] 沈从文．沈从文文集（1—11 卷）．广州：花城出版社，1984.

[14] 蓝棣之主编．何其芳全集（1、2 卷）．石家庄：河北人民出版社，2000.

[15] 丁玲．丁玲文集（1—9 卷）．长沙．湖南人民出版社，1982.

[16] 蒋光慈．蒋光慈文集（1—5 卷）．上海：上海文艺出版社，1988.
[17] 胡也频．胡也频选集．福州：福建人民出版社，1981.
[18] 洪灵菲．洪灵菲选集．北京：人民文学出版社，1982.
[19] 胡风．胡风全集（1—6 卷）．武汉：湖北人民出版社，1999.
[20] 茅盾．茅盾全集（第 13 卷）．北京：人民文学出版社，1984.
[21] 周恩来．周恩来选集（下卷）．北京：人民出版社，1984.
[22] 巴金．巴金散文．杭州：浙江文艺出版社，2007.
[23] 巴金．巴金全集（第 3、4 卷）．北京：人民文学出版社，2000.
[24] 蹇先艾．蹇先艾文集（第 3 卷）．贵阳：贵州人民出版社，2004.
[25] 萧红．萧红经典作品选．北京：当代世界出版社，2004.
[26] 萧乾．萧乾选集（3）．成都：四川人民出版社，1984.
[27] 郭俊峰，王金亭主编．穆时英小说全集（上）．长春：时代文艺出版社，1998.
[28] 施蛰存．施蛰存精选集．北京：燕山出版社，2006.
[29] 刘呐鸥．都市风景线．天津：百花文艺出版社，2005.
[30] 杨君选编．叶圣陶作品精选．武汉：长江文艺出版社，2005.
[31] 茅盾．子夜．北京：人民文学出版社，1978.
[32] 茅盾．茅盾精选集．北京：燕山出版社，2006.
[33] 丰子恺．山水间的生活．上海：复旦大学出版社，2006.
[34] 郭沫若．二十世纪中国文学大师：郭沫若作品经典．北京：中国华侨出版社，2000.
[35] 杨沫．青春之歌．太原：北岳文艺出版社，2001.
[36] 梁斌．红旗谱．北京：人民文学出版社，2005.
[37] 柳青．创业史（第 1 部）．北京：中国青年出版社，1960.
[38] 柳青．铜墙铁壁．北京：人民文学出版社，2005.
[39] 浩然．金光大道（第 2 部）．北京：人民文学出版社，1974.
[40] 罗广斌，杨益言．红岩．北京：中国青年出版社，2000.
[41] 陈登科．风雷．北京：中国青年出版社，1964.
[42] 赵树理．赵树理文集（1—4 卷）．北京：工人出版社，1984.
[43] 严家炎选编．中国现代各流派小说选（1—4 册）．北京：北京大学出版社，1986.
[44] 周晓明，王又平主编．现代中国文学史．武汉：湖北教育出版社，2004.
[45] 白吉庵．胡适传．北京：人民出版社，1993.
[46] 费孝通．乡土中国．上海：上海人民出版社，2006.
[47] 费孝通．中国绅士．北京：中国社会科学出版社，2006.
[48] 徐州师范学院编．中国现代作家传略．成都：四川人民出版社，1981.
[49] 许纪霖．20 世纪中国知识分子史论．北京：新星出版社，2005.
[50] 严复．严复文选．上海：上海远东出版社，1996.

[51] 刘小枫主编．人类困境中的审美精神．上海：东方出版中心，1994.
[52] 刘增杰．师陀研究资料．北京：北京出版社，1984.
[53] 延安文艺丛书·文艺理论卷．长沙：湖南人民出版社，1984.
[54] 余英时．士与中国文化．上海：上海人民出版社，2003.
[55] 黄修己编．赵树理研究资料．太原：北岳文艺出版社，1985.
[56] 邹跃进编著．艺术导论．北京：高等教育出版社，2008.
[57] 宋建元．丁玲评传．西安：陕西人民出版社，1989.
[58] 张永泉．个性主义者的悲剧——解读丁玲．北京：中国社会科学出版社，2005.
[59] 中共党史资料（第48辑）．北京：中共党史出版社，1993.
[60] 高新民，张树军．延安整风实录．杭州：浙江人民出版社，2000.
[61] 龚济民，方仁念．郭沫若传．北京：北京十月文艺出版社，1988.
[62] 程光炜．文化的转轨——“鲁郭茅巴老曹”在中国．北京：光明日报出版社，2004.
[63] 田本相．曹禺传．上海：东方出版社，2009.
[64] 中共中央文献研究室编．中华人民共和国开国文选．北京：中央文献出版社，1999.
[65] 杨晓民，周翼虎．中国单位制度．北京：中国经济出版社，1989.
[66] 李辉．沧桑看云．广州：花城出版社，1998.
[67] 陈徒手．人有病天知否——一九四九年后中国文坛纪实．北京：人民文学出版社，2000.
[68] 李欧梵．未完成的现代性．北京：北京大学出版社，2005.
[69] 王寰鹏．左翼至抗战：文学英雄叙事的当代阐释．济南：齐鲁书社，2005.
[70] 陈安湖主编．中国现代文学社团流派史．武汉：华中师范大学出版社，1997.
[71] 刘忠．20世纪中国文学主题研究．北京：社会科学文献出版社，2006.
[72] 王庆．现代中国作家身份变化与乡村小说转型．武汉：华中科技大学出版社，2007.
[73] 宋剑华．文学的期待——转型期中国文学现象论．北京：作家出版社，2006.
[74] 丁帆．乡土小说史．北京：北京大学出版社，2007.
[75] 刘绍棠．乡土文学与创作．长春：吉林人民出版社，1982.
[76] 孔范今主编．20世纪中国文学史．济南：山东文艺出版社，1997.
[77] 叶堂林．小城镇建设、规划与管理．北京：新华出版社，2004.
[78] 凌宇．沈从文传．北京：北京十月文艺出版社，1988.
[79] 莫言．写给父亲的信．北京：春风文艺出版社，2003.
[80] 何锡章．鲁迅读书记．武汉：长江文艺出版社，2004.
[81] 孙苏主编．中国人现象．郑州：河南人民出版社，1992.
[82] 宋剑华．百年文学与主流意识形态．长沙：湖南教育出版社，2002.

[83] 罗钢．历史汇流中的抉择：中国现代文艺思想家与西方文学理论．北京：中国社会科学出版社，1993.
[84] 黄昌勇．王实味传．郑州：河南人民出版社，2000.
[85] 陈万雄．五四新文化的源流．北京：生活·读书·新知三联书店，1997.
[86] 子通主编．鲁迅评说八十年．北京：中国华侨出版社，2005.
[87] 郑春．精神与局限——二十世纪中国文学两极透析．济南：山东大学出版社，2003.
[88] 罗荣渠主编．从西化到现代化——五四以来有关中国的文化趋向和发展道路论争文选（上中下册）．合肥：黄山书社，2007.

三、外文文献（中译本）

[1] 马克思恩格斯全集（1、3、8卷）．北京：人民出版社，1961.
[2] 中央编译局编．马克思恩格斯选集（1、4卷）．北京：人民出版社，1995.
[3]（美）金介甫．沈从文传．符家钦，译．北京：中国友谊出版公司，2000.
[4]（美）乔治·拉雷登．意识形态与文化身份．戴从容，译．上海：上海教育出版社，2005.
[5]（法）安托瓦纳·贡巴尼翁．现代性的五个悖论．许钧，译．北京：商务印书馆，2005.
[6]（美）马泰·卡林内斯库．现代性的五副面孔．顾爱彬，李瑞华，译．北京：商务印书馆，2004.
[7]（法）卢梭．新爱洛伊丝（书信十四）．张成柱，户思社，译．广州：花城出版社，1995.
[8]（美）丹尼尔·贝尔．资本主义文化矛盾．严蓓雯，译．南京：江苏人民出版社，2007.
[9]（德）卡尔·曼海姆．意识形态与乌托邦．黎鸣，李书崇，译．北京：商务印书馆，2000.
[10]（美）马克斯·韦伯．新教伦理与资本主义精神．北京：生活·读书·新知三联书店，1987.
[11] 汪晖，陈燕谷编：文化与公共性．北京：生活·读书·新知三联书店，1998.
[12]（英）阿伦·布洛克．西方人文主义传统．董乐山，译．北京：生活·读书·新知三联书店，1997.
[13]（法）卢梭．卢梭哲理美文集．合肥：安徽文艺出版社，1997.
[14]（法）伏尔泰．伏尔泰哲理美文集．合肥：安徽文艺出版社，1997.
[15]（美）埃里希·弗洛姆．逃避自由．刘林海，译．北京：国际文化出版社，2002.
[16]（美）西达·斯考切波．国家与社会革命．何俊志，王学东，译．上海：上海人民出版社，2007.
[17]（英）戴维·麦克莱伦．马克思思想导论．郑一明，陈喜贵，译．北京：中国人民大学出版社，2008.

[18] (英) 安东尼·吉登斯. 现代性与自我认同. 赵旭东, 方文, 译. 北京: 生活·读书·新知三联书店,

[19] (法) 福柯. 规训与惩罚. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2003.

[20] (法) 阿尔都塞. 意识形态和意识形态国家机器. 陈越, 译. 哲学与政治——阿尔都塞读本. 长春: 吉林人民出版社, 2003.

[21] 阿多诺. 美学理论. 王柯平, 译. 成都: 四川人民出版社, 1998.

[22] (法) 皮埃尔·布迪厄. 艺术的法则. 刘晖, 译. 北京: 中央编译出版社, 2001.

[23] 周宪主编. 文化现代性精粹读本. 北京: 中国人民大学出版社, 2006.

[24] 美国《人文》杂志社, 三联书店编辑部编. 人文主义——全盘反思. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.

后 记

从本科到博士，我在湖南师范大学文学院整整学习了11年，对这栋岳麓山下绿树环合的红色小楼，我唯有感激和尊敬。我感激这里的老师们给予我的关爱和教诲，他们让我明白为师之道在知行合一。我感激这里安静而整洁的图书室，他们散发出来的有些温润而静谧的纸本气息让我心无旁骛，流连忘返。

攻读博士的四年，我的生活忙碌而充实。这四年，我一边适应新的工作，一边完成学业，时间似乎永远都不够用。但这四年，我收获良多。第一次，我从文学史的角度走进了中国近现代史，其中时代的风云变幻、思想的激荡回旋、新文化与旧传统的纠葛牵绊，如同一支宏大而深沉的交响曲，让我久久回味，心中戚然。第一次如此深切地走进鲁迅、胡适、沈从文、丁玲、蒋光慈、曹禺、巴金、郭沫若他们传奇而曲折的文学和人生世界，体验到在民族与国家现代化进程中，中国知识分子“为天地立心、为生民立命”的社会责任感，以及这个群体在政治丛林中无所栖息无所倚重的悲凉无助。一己之身，背负传统而向往西方文明，负重前行中不免回望踟蹰。前路漫漫，希望渺渺，或者杜鹃泣血，杀身成仁；或者中途折戟，功败垂成；或者弃理想而委身于现实，回返前尘。时间长河中他们承载了既定的历史命运，诚如鲁迅所说，肩住黑暗的闸门，让更多的人走向光明。

书稿的完成，虽以我一人之笔而著，实凝聚了多人的帮助与指导。首先要感谢恩师宋剑华先生，从书稿的选题到每个章节的标题、每个小节要解决的问题先生都多次给予了我细致严谨的指导，与先生的每一次谈话都让我受益匪浅。他敏捷的学术思辨能力、对问题的前瞻性思考、勤奋坚守的精神、对学生的无私关爱都让我感受到了一个授业恩师的伟大。四年来，先生与师母张岚女士在生活上、学习上都力尽所能地关照于我，此份恩情，唯有感恩于怀，终生铭记！其次感谢家人对我的工作和学习的支持，他们永远是我坚强的后盾！

经历过，才知道幸福与痛苦。我将永远珍藏这份感念。

2014.9.1

[General Information]
书名=中国现代文学主要悖论性问题研究
作者=苏美妮著
页数=186
SS号=13747492
DX号=
出版日期=2015.04
出版社=湖南大学出版社